9

SEPTEMBRIE 1987

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN R. S. ROMÂNIA ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

CUPRINS

ÎN ÎNTÎMPINAREA CONFERINȚEI NAȚIONALE A PARTIDULUI

Nicolae Călinoiu
La înălțimea exigențelor culturii noastre contemporane 1

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" EDIȚIA A VI-A

Wilhelm Berger
Concerte simfonice și camerale 3

Teodor Bratu
Operă, operetă și balet 4

Anton Dogaru
Coruri profesioniste 6

Gheorghe C. Ionescu
Coruri de amatori 8

Constantin Arvinte
Muzică populară 9

Vasile Donose
Muzică ușoară 11

CREAȚII

Liviu Dănceanu
George Draga — **Poemul simfonic „Sarmizegetusa"** 13

OPINII

Constantin Bugeanu
Perspective creatoare ale actului dirijoral. Convorbire realizată de Dan Scurtulescu . . 15

VIAȚA MUZICALĂ

Semnează: Luminița Vartolomei, Antigona Alexandru, Anca-Ioana Andriescu, Dan Buciu, Anca Florea, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Mircea M. Ștefănescu, Elena Zottoviceanu, Anton Dogaru, Casiu Barbu, Edgar Elian, Titus Moisescu, George Pascu . . 23

RECENZII

Fred Popovici
Mihai Popescu, **Repertoriul general al creației muzicale românești** 33

Cristina Sârbu
Viorel Cosma — **Interferenzen in der Musik** Studien und Aufsätze, Kriterion Verlag Bukarest 37

DE PESTE HOTARE

Alfred Hoffman
Serbările muzicale din Touraine (XXIV) . . 38
Premiul discului în țara lui Sibelius . . . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Vasile Veselovski — Portrait 43

SOMMAIRE

ACCUEILLANT LA CONFERENCE NATIONALE DU PARTI COMMUNISTE ROUMAIN

Nicolae Călinoiu
A la hauteur des exigences de la culture roumaine contemporaine 1

LE FESTIVAL NATIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI" VI^e EDITION

Wilhelm Berger
Concerts symphoniques et de chambre . . 3

Teodor Bratu
Opéra, opérette et ballet 4

Anton Dogaru
Chorales professionneles 6

Gheorghe C. Ionescu
Chorales d'amateurs 8

Constantin Arvinte
Musique populaire 9

Vasile Donose
Musique légère 11

ŒUVRES

Liviu Dănceanu
George Draga, **Poème symphonique „Sarmiségéthoussa"** 13

OPINIONS

Constantin Bugeanu
Perspectives créatrices dans l'acte de la direction d'orchestre. Interview réalisée par Dan Scurtulescu 15

LA VIE MUSICALE

Signataires: Luminița Vartolomei, Antigona Alexandru, Anca-Ioana Andriescu, Dan Buciu, Anca Florea, Nicolae Brînduș, Dumitru Avakian, Mircea M. Ștefănescu, Elena Zottoviceanu, Anton Dogaru, Casiu Barbu, Edgar Elian, Titus Moisescu, George Pascu 23

COMPTES RENDUS

Fred Popovici
Mihai Popescu, **Repertoriul general al creației muzicale românești** (Répertoire général de la création musicale roumaine) Editura muzicală, Bucarest 36
Viorel Cosma, **Interferenzen in der Musik**. Studien und Aufsätze, Kriterion Verlag, Bukarest 37

ASPECTS DE LA VIE MUSICALE A L'ÉTRANGER

Alfred Hoffman
Fêtes musicales en Touraine (XXIV) . . . 33
Le Prix du Disque au pays de Sibelius . . 39

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Cristina Sârbu
Vasile Veselovski — Portrait 43

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA
REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE
ANUL XXXVII NR. 9 (420) SEPTEMBRIE 1987

În întîmpinarea Conferinţei Naţionale a Partidului

La înălţimea exigenţelor culturii noastre contemporane

A intrat în tradiţia lumii contemporane de a celebra în fiecare an, la 1 octombrie Ziua internaţională a muzicii, prilej de reafirmare a nobilei meniri a acestei arte de a purta mesajul înălţător al păcii şi prieteniei între popoare, al cunoaşterii şi preţuirii tezaurului de frumos, bin şi adevăr, creat de omenire.

Însufleţită de nobile principii militante, de aceste înalte ideaiuri umaniste, cultura muzicală în România socialistă constituie o expresie specifică a vieţii noastre spirituale, aflată astăzi într-o ascensiune fără precedent, ce caracterizează în ansamblu cea mai fertilă epocă din istoria naţională, EPOCA NICOLAE CEAUŞESCU. În contextul vastei emulaţii a creativităţii poporului nostru, asigurată de Festivalul Naţional „Cîntarea României", milioane de oameni ai muncii participă activ, într-o pluralitate de forme, la afirmarea valorilor culturii muzicale, conferind acesteia un puternic caracter de masă, o profundă relaţie cu realităţile vieţii socialiste, cu cerinţele etice şi estetice ale celor care edifică pe pămîntul patriei o înaltă civilizaţie materială şi spirituală.

Cea de-a VI-a ediţie a Festivalului Naţional „Cîntarea României" a confirmat că în activitatea de concerte şi spectacole au fost puse în lumină cu pasiune şi măiestrie, semnificative valori ale patrimoniului muzical naţional şi universal, în concordanţă cu exigenţele crescînde ale publicului. Aceasta reflectă spiritul de iniţiativă al factorilor de îndrumare şi al instituţiilor de concert şi spectacol, al ansamblurilor şi soliştilor — profesionişti şi amatori —, opţiunea lor pentru un repertoriu de larg orizont, axat pe creaţiile reprezentative, perene. Totodată, au fost promovate atît în cursul stagiunilor curente, cît şi în cadrul unor evenimente marcante ale vieţii artistice din judeţele ţării, lucrări în primă audiţie, punîndu-se accentul pe creaţii originale, inspirate din epopeea naţională, din eroismul constructiv al oamenilor muncii, din dragostea pentru partid şi pentru patria socialistă, din sentimente de gratitudine ale naţiunii noastre faţă de strălucitul fiu al său, tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretarul general al partidului şi preşedintele Republicii.

Compozitorii noştri, răspunzînd orientărilor date oamenilor de cultură de tovarăşul Nicolae Ceauşescu, au aprofundat problematica realităţilor contemporane ca sursă directă şi proeminentă de inspiraţie, printr-un contact nemijlocit cu activitatea desfăşurată pe şantiere, în industrie şi agricultură, în şcoli, case de cultură şi cămine culturale, au dezbătut cu oamenii muncii, în cadrul unor acţiuni care au avut loc recent în bazinul carbonifer al Văii Jiului, în judeţele Alba, Cluj, Constanţa etc., ce-

https://biblioteca-digitala.ro

rințele actuale în domeniul educației estetice și patriotice, intensificînd dialogul cu artiștii amatori de-a lungul tuturor etapelor Festivalului Național „Cîntarea României".

De asemenea, muzicologia noastră a depus eforturi sporite pentru reliefarea continuității istorice și spirituale a poporului român în vatra milenară a patriei, în lumina documentelor de cultură muzicală, precum și pentru răspîndirea largă a valorilor muzicii în rîndul maselor, militînd pentru educația estetică și patriotică a tineretului. A fost continuată valorificarea moștenirii muzicale în cadrul Colecției naționale de folclor, au fost tipărite, înregistrate pe disc, difuzate la Radio și Televiziune, interpretate în concerte și spectacole, studiate și popularizate pagini semnificative ale bogatului și originalului nostru patrimoniu din acest domeniu.

Arta interpretativă a înregistrat, de asemenea, realizări de seamă, concretizate în creșterea calitativă a manifestărilor de toate genurile, în ridicarea măiestriei ansamblurilor și soliștilor, în afirmarea de noi talente din rîndul tineretului. Acestea se reflectă în numeroase premii obținute în cadrul Festivalului Național „Cîntarea României", precum și la festivaluri și concursuri de prestigiu de peste hotare.

Învățămîntul muzical, parte integrantă a vieții muzicale românești, și-a dovedit eficacitatea în efortul de pregătire și de formare a tinerilor muzicieni, de lărgire a interesului publicului față de valorile și problemele artei muzicale.

În prezent, toți slujitorii artei sunetelor — compozitori, interpreți, educatori, oameni de știință muzicală — sînt ferm angajați consacrîndu-și întreaga putere de muncă ridicării la un nivel superior a vieții muzicale românești, pentru a răspunde înaltelor chemări ale secretarului general al partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, cuprinse în magistrala cuvîntare ținută la cel de-al III-lea Congres al educației politice și culturii socialiste. „Pornind de la obiectivele strategice stabilite de Congresul al XIII-lea, de la Programul ideologic al partidului, activitatea politico-educativă, cultural-artistică, de creație din toate domeniile, trebuie să dezvolte larg spiritul revoluționar al oamenilor muncii, al tineretului, în vederea înfăptuirii neabătute a obiectivelor dezvoltării patriei noastre și ridicării ei spre noi culmi de progres și civilizație.

În realizarea acestor obiective dispunem de tot ce este necesar — și, mai cu seamă, dispunem de forțe puternice în marele front al educației, artei, culturii, al creației".

În întîmpinarea CONFERINȚEI NAȚIONALE A PARTIDULUI, eveniment de importanță primordială în viața partidului și poporului nostru, muzicienii își sporesc eforturile pentru continua îmbogățire a patrimoniului spiritual național cu noi realizări, la înălțimea cerințelor culturii noastre socialiste, a imperativelor artei umaniste, militante.

Prof. univ. NICOLAE CĂLINOIU
Președintele Uniunii compozitorilor și muzicologilor

https://biblioteca-digitala.ro

FESTIVALUL NAȚIONAL „CÎNTAREA ROMÂNIEI", EDIȚIA A VI-A

CONVERGENȚA COMPOZIȚIEI ȘI INTERPRETĂRII MUZICALE

Concerte simfonice și camerale

Fiecare nouă întîlnire cu orchestrele simfonice ale țării se constituie într-un prilej de cunoaștere, de mai bună și mai completă apreciere a disponibilităților interpretative. Astfel de treceri în revistă se aseamănă cu multiple deschideri de perspective, concentrînd în focarul actualității o îndelungată experiență anterioară, permițînd totodată estimarea unor evoluții în viitorul apropiat. Această adunare într-un tot a realității trăite precum și a traiectoriilor imaginate poartă în ea însăși nuclee de armonie, participînd la sesizarea noului, a performanțelor de ordin compozițional cît și interpretativ, a reușitelor definitorii pentru dezvoltarea organică a culturii muzicale românești.

Aceste premise contribuie în esență la definirea raportului dintre creația compozițională contemporană românească și viața artistică a orașelor noastre, care se pot mîndri cu existența și prezența statornică a unei orchestre simfonice, a unei filarmonici cu sau fără cor academic. Acest raport este fără îndoială pozitiv, indicînd o convergență în consensul lărgirii, aprofundării și îmbogățirii patrimoniului muzical al țării. Privit în ansamblul lui, repertoriul are astăzi proporții impresionante, mai mari decît oricînd. Semnificativ în acest context este faptul că dinamica, cu adevărat excepțională, ce a caracterizat devenirea creației muzicale culte românești în ultimul pătrar de veac, se reflectă din plin în repertoriile filarmonicilor și orchestrelor românești, în însăși integrarea promptă a celor mai noi simfonii, concerte, piese de orchestră, lucrări coral-orchestrale. Și poate nu atît numărul titlurilor înscrise în programe este decisiv aici, cît mai cu seamă profesionalitatea și vitalitatea interpretărilor realizate, multe din ele echivalînd cu versiuni de referință. La fel de importantă mi se pare a fi relația dintre constantele și variabilele repertoriale, constantele cumulînd de-a lungul anilor multe din acele partituri care pot fi considerate a fi reprezentative în ambianța culturii românești, la firmamentul unei tradiții autohtone care cuprind din belșug atributele universalității.

Sub aceste însemne, juriul a putut să asculte cele trei simfonii de George Enescu, cîntate cu o dăruire și o pasiune anevoie de cuprins în cuvinte. Poate că nicicînd nu au părut mai frumos intonate, mai cu avînt arcuite, mai impresionant dăltuite în noblețea lor intrinsec muzicală, întruchipate în incomparabila lor fire. La Cluj, la București și la Iași (pentru a numi localitățile în ordinea în care au făcut să răsune în sala de concert aceste capodopere), cele trei simfonii de Enescu — fără seamăn în felul lor în largul literaturii europene și mondiale ale timpului respectiv — au vibrat în aura incandescentă a unor sonorități pe care — parcă — discografia enesciană încă nu le conține la acest mod. Însăși comparația încercată arată surprinderea plăcută a unui juriu, deopotrivă generos și exigent. Dar și *Suita sătească* de George Enescu a beneficiat în programul Orchestrei simfonice a Radiodifuziunii Române de o redare îngrijită, caldă, vădind înțelegerea specificității stilistice enesciene. În același suflu s-ar cere nominalizate alte și alte lucrări reprezentative create odinioară de Mihail Jora, Mihail Andricu, Marțian Negrea, Dimitrie Cuclin, Tudor Ciortea, Paul Constantinescu, Paul Richter. La loc de cinste au figurat partituri dintre cele mai recente ale compozitorilor noștri, printre care *Simfoniile a II-a, a IV-a și a VII-a* de Pascal Bentoiu, precum și *Simfoniile a II-a, a III-a și a IV-a* de Șerban Nichifor. Dacă am încerca o detaliere a programelor, acest demers ar risca să conducă gîndul la nesfîrșit, fiindcă numărul partiturilor simfonice, vocal-simfonice și concertante este deosebit de mare, iar șirul muzicilor cuprinse în programele orchestrelor de cameră este, de asemenea, apreciabil. La toate acestea se adaugă firește și creațiile camerale de cele mai felurite genuri, cîntate în actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României". Mai necesară decît amintirea tuturor lucrărilor audiate mi se pare a fi deci, accentuarea situației generale, în care lucrările concertante ca și partiturile vocal-simfonice au cunoscut prezențe de vîrf. În acest sens aș sublinia interpretarea pe care a cunoscut-o *Concertul pentru violoncel și orchestră* de Anatol Vieru, precum și cantata *Pro humanitate* de Alexandru Pașcanu, sau a *Concertului pentru pian și orchestră* de Dan Constantinescu și a *Cantatei bucuriei* de Sorin Vulcu. Stăruie în memorie un mănunchi întreg de piese camerale semnate de Sigismund Toduță, Zeno Vancea, Theodor Grigoriu, Tiberiu Olah, Ștefan Niculescu, Myriam Marbe, Liana Alexandra, Doina Rotaru, Dumitru Capoianu, Dumitru Bughici, Eduard Terenyi,

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile Spătărelu, la care se adaugă în continuare atîtea compoziții de reală valoare.

Aceste punctări succinte fac în fapt trimiteri la profesionalitatea instrumentiștilor noștrii, la înalta măiestrie a unor artiști care știu să slujească cu cinste și probitate muzica românească în varietatea formelor ei de manifestare. Putem vorbi, fără teama de a greși, de o virtuozitate caracteristică deopotrivă pentru orchestre, dirijori și soliști, pentru coruri și instituții întregi. În orașele în care își desfășoară activitatea, aceste forțe și capacități artistice consfințesc bogatele tradiții ale muzicii românești, subliniind totodată imperativele culturale ale modernității, manifestată în și prin concretețea concertelor dăruite publicului. Văd în această trăsătură definitorie o anume împlinire interioară a culturii muzicale românești, o distinctă consecvență în dezvoltarea echilibrată a tuturor genurilor, speciilor și formelor muzicale, înfăptuită prin aplicarea creatoare a unei tehnici compoziționale de vîrf. Întrutotul remarcabilă sub acest aspect mi se pare inventivitatea dovedită de compozitorii noștri, care știu să scrie o muzică elevată, ce se face înțeleasă pe căile sensibilității auditorilor. Încîntător este aici aportul generațiilor tinere, contribuția unor muzicieni care și-au dovedit cu prisosință o inconfundabilă maturitate artistică, o stilistică personalizată, o viziune estetică pe cît de diferențiată, pe atît de unitară în universul unui ethos al comunicării muzicale românești. Gîndirea muzicală românească precum și gîndirea despre muzică, anume laturile compoziției și disciplinele muzicologiei înregistrează astăzi cu minuție această creștere organică a culturii muzicale românești, această extindere de orizont larg în care se petrec atît dispersări cît și contrageri pe planurile mesajului artistic și al mijloacelor de expresie, de manifestare sau materializare artistică. Am în vedere insistența cu care compozitorii de toate vîrstele cultivă simfonia, concertul instrumental, piesa de orchestră, cvartetul de coarde, sonata, pentru cele mai felurite ansambluri instrumentale, fie ele camerale, fie orchestrale. Sesizez că această tendință de înnnoire, dar și de decantare promite să continue pe termen lung. Asistăm, așadar, la un proces în care se vor ivi noi valori, în care viața muzicală va marca și consacra noi reușite. În consecință această întregire ciclică într-o interacțiune fertilă între creație și interpretare îndreptățește mari speranțe. În această înțelegere a lucrurilor și a rosturilor exprim orchestrelor țării, dirijorilor și soliștilor, formațiilor corale, orchestrale și camerale de toate genurile cuvinte de omagiere, de caldă recunoștință pentru dăruirea și măiestria dovedite.

Wilhelm BERGER

Operă, operetă și balet

De-a lungul celor cinci ediții anterioare ale Festivalului Național „Cîntarea României", creația muzicală și arta spectacolului în genurile operei, operetei și baletului au cunoscut, în general, o linie ascendentă. Au apărut numeroase lucrări noi, multe dintre ele de o remarcabilă valoare, intrînd definitiv în repertoriul permanent al operelor și teatrelor muzicale, regizorii, scenografii, maeștrii de balet au avut prilejul să realizeze o serie de spectacole de o frumoasă ținută artistică, iar interpreții — soliști vocali și balerini — să-și etaleze cu strălucire talentul și măiestria — toate acestea demonstrînd fără echivoc înaltul profesionalism la care a ajuns școala românească în acest domeniu și, mai presus, geniul înnăscut al poporului român.

Dar deosebit de îmbucurător este faptul că, în ceea ce privește tematica abordată, marea majoritate a operelor, operetelor și baletelor încununate cu laurii Festivalului sînt creații purtătoare a unui generos mesaj, a unui vibrant suflu patriotic-revoluționar, evocînd cu patos și intensă trăire artistică momente dintre cele mai semnificative din istoria națională și punînd pe primul plan eroismul, spiritul de sacrifciu, dragostea de țară, nobilele idealuri de libertate, dreptate socială și demnitate umană, de pace și prietenie cu alte popoare, trăsături fundamentale ce caracterizează dintotdeauna personalitatea distinctă a poporului român.

Și ediția a 6-a a Festivalului Național „Cîntarea României" a înscris în palmaresul său o serie de contribuții importante în sfera stimulării creației lirice-coregrafice și a artei interpretative, generînd totodată îndreptățite satisfacții atît publicului spectator cît și realizatorilor spectacolelor: compozitori, libretiști, regizori, scenografi, maeștri de balet etc. prezenți pe afiș.

Nu însă la nivelul altor ediții, și vom vedea de ce !

Pentru a reduce cît mai mult demonstrația verbală — să pornim de la acest tabel sintetic, pur stilistic, asupra elementului „valoare" urmînd să revenim mai tîrziu (v. pag. 5).

Din punct de vedere calitativ se cuvine a fi menționate, în primul rînd, spectacolele prezentate în premieră absolută dintre care baletul *Ciuleandra* de Carmen Petra-Basacopol — coregrafia și regia lui Adrian Mureșan (la Cluj) și *La piață* de Mihail Jora în regia și scenografia lui Oleg Danovski (la Constanța) și cele ale lui Gheorghe Ștefan (la Timișoara) s-au impus fără dubiu ca realizări de o performanță artistică indiscutabilă, cu adevărat, competitivă. În al doilea rînd evidențiem efortul Operei din Timișoara de a monta o operă în

https://biblioteca-digitala.ro

INSTITUȚIA	OPERA		OPERETA-MUSICAL		BALET	
	Premieră absolută	Premieră (în reluare)	Premieră absolută	Premiera (în reluare)	Premieră absolută	Premieră (în reluare)
OPERA ROMÂNĂ București	—	ION VODĂ de Gh. Dumitrescu	—	—	ALBĂ CA ZĂPADA de C. Trăilescu	—
OPERA ROMÂNĂ Cluj-Napoca	—	HORIA de N. Bretan	—	—	CIULEANDRA de C. Petra-Basacopol	—
OPERA MAGHIARĂ Cluj	—	NOAPTEA FURTUNOASĂ de P. Constantinescu	—	—	—	PRINȚ ȘI CERȘETOR de L. Profeta
OPERA Timișoara	FLUVIU REVĂRSAT de A. Winkler	—	—	—	LA PIAȚĂ de M. Jora	—
OPERA Iași	—	—	—	—	—	—
Teatrul Muz. Brașov	—	—	CENUȘĂREASA de N. Kirculescu	—	—	—
Teatrul Muz. Galați	—	—	—	D'ALE CARNAVALULUI de H. Bela	ISPRĂVILE LUI DĂNILĂ PREPELEAC colaj muzical	—
Teatrul liric Craiova	—	—	MICUȚA DOROTHY de M. Țeicu (bandă înreg.)	LĂSAȚI-MĂ SĂ CÎNT de G. Dendrino	—	—
Teatrul liric Constanța	—	—	—	INIMĂ DE COPIL de C. Petra Basacopol	—	—
Ans. de Balet „Fantasio" Constanța	—	—	—	—	LA PIAȚĂ de M. JORA	—
Teatrul de operetă București	—	—	SOLDĂȚELUL DE PLUMB de D. Capoianu	LISISTRATA de G. Dendrino	—	—
Total	1	2	3	4	5	1

premieră absolută, *Fluviul revărsat* de Adalbert Winkler, pe un libret de Constantin Cîrjan (lucrare inspirată din lupta muncitorească revoluționară din România), spectacol care credem că ar fi avut de cîștigat dacă ar fi beneficiat de o regie și o scenografie mai inspirate!

De asemenea trebuie relevată atenția acordată de Opera Română din București și de Opera Română din Cluj-Napoca readucerii pe scenă a unor spectacole de inspirație istorică : *Ion Vodă* și, respectiv, *Horia,* cu distribuții total sau parțial noi, dar în regii și scenografii de multă vreme cunoscute de publicul spectator.

În domeniul operetei, *Lysistrata*, prezentată de Teatrul de Operetă din București, s-a impus, prin toate datele sale artistice : regie, scenografie, interpretare, ca un spectacol elevat, iar *Lăsați-mă să cînt,* prezentată de Teatrul Liric din Craiova s-a remarcat mai ales prin calitățile muzicale ale unor interpreți ca Marilena Marinescu-Mareș, Stela Pălănceanu-Teodorescu ș.a. O realizare interesantă, îndeosebi sub aspectul regizoral-scenografic (Al. Ionescu-Arbore, C. Arbore) dar și ca evoluție a interpreților a fost musicalul *D'ale Carnavalului* de H. Bela, la Teatrul muzical „N. Leonard" din Galați.

În sfîrșit, un loc aparte — constituind o noutate în raport cu edițiile precedente ale Festivalului — l-au ocupat spectacolele pentru copii, dintre care cel mai reușit mi se pare *Soldățelul de plumb,* prezentat de Teatrul de Operetă din București în regia Constanței Cîmpeanu (debut regizoral) și scenografia semnată de Marica Petrovici — spectacol de mare atractivitate, dinamic, plin de fantezie, antrenant.

Un aspect discutabil, cum spuneam la început, l-a constituit de această dată apariția unor spectacole cu muzică înregistrată pe bandă (uneori cu înregistrări din Radio și, evident, cu alți interpreți decît cei din teatrul respectiv !) — procedeu care pare a deveni o „modă".

Dacă în sfera baletului banda de magnetofon poate fi folosită cu eficiență, fără a prejudicia buna credință a spectatorului, nu același lucru poate fi acceptabil în spectacole unde cîntăreții sînt înlocuiți, pe scenă, de mimanți (balerini), iar partidele vocale sînt redate de înregistrarea furnizată, bineînțeles contra cost, de radiodifuziune ! După opina mea, avem de a face cu o practică antiartistică și antieducativă, un fel de comerț „stradal" ieftin într-adevăr, dar tot atît de ieftin și în ce privește calitatea „materialului". Or este bine știut, că spectacolul „pe viu" își are valențele sale proprii, de neînlocuit chiar și atunci cînd nu toți interpreții sînt „vîrfuri artistice", că trăirea artistică directă generează mai ușor și la o mai mare intensitate emoții în inimile spectatorilor, că între interpret și omul din sală se creează o punte nevăzută, cu dublu sens, un mijloc viu de comunicare pe care banda sau discul nu le oferă în aceeași măsură. În fond este vorba de raportul binecunoscut : pictură-fotografie.

Inserînd aceste opinii critice, trebuie să arăt însă și unele cauze care nu mai depind de

https://biblioteca-digitala.ro

voința instituțiilor vizate : pe de o parte, compozitorii vor trebui să conceapă, cel puțin unele din creațiile lor lirice, pe măsura posibilităților reale ale operelor și teatrelor noastre muzicale. Adică distribuții mai puțin numeroase, aparat orchestral mai restrîns, dificultăți tehnice cît mai puține — știut fiind că valoarea unei opere nu stă neapărat în supradimensionarea orchestrei, a corului, a grupelor solistice.

Pe de altă parte, factorii de răspundere vor trebui să acorde un mai eficient și mai concret sprijin instituțiilor artistice din subordinea lor, să aibă mai mult în vedere că adevărata rentabilitate în domeniul culturii, în general, al artei în special, nu se măsoară cu „metrul" unei întreprinderi industriale sau comerciale — ci prin creșterea nivelului de informare, de îmbogățire și de înnobilare a conștiințelor, prin sensibilizarea inimilor și deschiderea largă a orizontului oamenilor muncii spre marile valori ale civilizației naționale și universale.

Astfel, tentația unor false economii sau eficiențe economice rezultate din propagarea unui repertoriu cu vizibile tente „comerciale" sau a unor spectacole „pe bandă de magnetofon" — de domeniul Kitsch-ului — va capta tot mai mult atenția conducerilor teatrelor lirice care vor încerca să facă față dificultăților materiale cu mijloace extra-artistice.

Teodor BRATU

Coruri profesioniste

De fiecare dată cînd urmăresc Finala Festivalului național „Cîntarea României", la coruri academice, îmi pun în gînd, în primul rînd, problema dacă aceste valoroase și prestigioase coruri de filarmonici continuă, cum se cuvine, tradiția marilor și celebrelor ansambluri corale care au activat în trecut, îmbogățindu-i dimensiunile, jucînd rolul unor adevărate forțe educative.

Am să încep trecerea în revistă pe care o intenționez, cu Corul de copii Radio, ce a devenit detașamentul cel mai reprezentativ al colectivelor de gen, prin ținuta interpretativă constantă de excepție, ce-l caracterizează. Dirijoarea Eugenia Văcărescu-Necula a crescut, în sînul acestui ansamblu, o pleiadă de valoroși susținători ai celor mai de răsunet creații românești, mai ales contemporane, în același timp, aceștia dedicîndu-și, pe de-a-ntregul, forțele și cultura în direcția slujirii tezaurului de gen, aparținînd compozitorilor reprezentativi ai altor popoare. Pe scena Finalei am ascultat, cu reală emoție admirabile interpretări ale lucrărilor *Poiana* de Liviu Comes, *Oșeneasca* de Mihai Moldovan, *In memoriam* de Doru Popovici, *Triptic* de Dan Voiculescu, *Pionierii, Ceaușescu, România* de Radu Paladi, *Pionierii României* de Marin Constantin și *Trilogie școlară* de Alexandru Pașcanu.

Permanentul laborator al celor mai noi creații, care prin valoare și conținut se certifică a fi reprezentative pentru muzica noastră corală contemporană, această neobosită formație de muzică corală, care este Corul Radio, de zeci de ani îndrumată cu chemare și vibrație de Aurel Grigoraș, la fiecare apariție în concert impresionează prin ținuta repertoriului și prin condiția exemplară de prezentare. Ascultînd, în interpretarea Corului Radio, armonioasele *Trei cîntece de dragoste și pace* de Doru Popovici (Martha Popovici), avînd-o ca solistă pe valoroasa soprană Ruxandra Vodă, sau răscolitorul poem filozofic *Recitindu-l pe Blaga* de Mihai Moldovan, utilizînd un limbaj original, am fost convinși că formația, pe de o parte este stăpînă pe cele mai intime mijloace expresive de comunicare și, de asemenea, oricînd, onorează, în condiții excelente, cele mai noi partituri trăind prin coduri particulare. Ceea ce nu este deloc puțin, desigur ! Pe undeva, cele două direcții s-au întîlnit parcă în *Suita scurtă* de Alexandru Pașcanu, bazată pe idei trăind în spirit folcloric melosul zugrăvind întîi jalea, regretele, ca în mai toate doinele noastre și apoi explodînd într-un joc îndrăcit.

De o mare și veritabilă apreciere se bucură singurul nostru cor bărbătesc profesionist, al Ansamblului artistic „Doina" al Armatei, condus de Gheorghe Popescu. Și acum, după ce i-am urmărit prezentarea pe scena Finalei de anul acesta, sînt convins că ansamblul se manifestă ca un organism coral perfect. *Ție, patrie* de Sergiu Sarchizov, constituindu-se într-un dar patriotic cald (cu concursul solistei Veronica Ionescu), născînd sentimente eroice, robuste, *Aveți grijă, oameni* de Irina Odăgescu (Magdalena Brăiloiu) ce reunește pe aceeași albie, a manifestului vibrant, aurul holdelor, cîntecul pădurilor noastre și surîsul inocenței, precum și *Mircea cel Mare la Dunăre* de Gheorghe Bazavan (Ion Meițoiu), inspirat, slăvind faptele încrustate în Dunărea bătrînă ; toate aceste partituri, ca și altele, din repertoriul formației, au fost prezentate de către coriști cu plăcerea de a cînta, de a servi excelent muzica.

Referindu-mă la filarmonicile din țară, am să încep cu cea din Cluj-Napoca. Programul, frumos și dens, reunind lucrări de Sigismund Toduță, Tudor Jarda, Cornel Țăranu, Dan Voiculescu, Constantin Rîpă și Adrian Pop, a pus în valoare interesul ce-l prezintă compozitorii clujeni. Tratînd cu măiestrie esențele folclorice, cultivînd gustul madrigalesc rafinat, simfonizînd permanent într-un stil pe care-l recunoaștem de mult ca aparținînd maestrului Sigismund Toduță, apoi servindu-se de expe-

https://biblioteca-digitala.ro

rientele interpretative complexe, recente, sau, în sfîrșit, creînd imagini-efigii ale eroismului exemplar, compozitorii clujeni dau la iveală lucrări cu un conținut concertistic indiscutabil. Este important de subliniat că realizările respective sînt posibile și datorită înaltei valori a colectivului coral al Filarmonicii clujene, în fruntea căruia, astăzi, tînărul dirijor Corneliu Groza s-a dovedit un autentic talent.

Timișorenii, sub conducerea lui Diodor Nicoară, au avut admirabile reușite. Corul Filarmonicii „Banatul" se prezintă exemplar ca repertoriu și ținută, constituindu-se într-un voloros glas bănățean autentic, așa cum îi șade bine, în concertul coral contemporan din țara noastră. Cu *Terra Mater* de Vasile Spătărelu, *Imn bizantin sec. X—XI* de Doru Popovici, *Noaptea* de Liviu Comes, *Inima Banatului* de Cornel Trăilescu, *Matinală* de Felicia Donceanu, *Iarna pe uliță* de Alexandru Pașcanu și *Numele patriei* de Irina Odrăgescu, corala timișoreană a știut să creeze tot atîtea stări memorabile, colorate interpretativ cu particularitate, reunind avîntul, spiritul mobilizator cu șoapta și gîndul intim, într-o paletă demonstrativă plină de efect.

Cînd ne gîndim la Corala Filarmonicii „Moldova" din Iași, condusă de Ion Pavalache, ne vin în minte frumoasele tradiții ale Coralei „Gavriil Musicescu", apoi lupta purtată pentru constituirea limbajului coral cu puternic conținut național. Și acum, ieșenii cîntă partituri ce poartă în ele parcă aceste eforturi tradiționale : *Doina lui Rațiu* de Gavriil Musicescu, *Trei imnuri bizantine* (excelent armonizate de Ion Pavalache), *Dorul* de Constantin Baciu, *Dor de Bacovia* de Vasile Spătărelu, *Seara pe deal* de Vasile Popovici, *Rezonanțe 2* de Viorel Munteanu și *Vară cît veacul* de Liviu Comes. Ne atrage în cîntul lor modalismul particular, apoi lirismul amîntind parcă mereu de Eminescu și forța rostirii unor dorințe permanente, ca cea clamînd pacea, visată a fi o „vară cît veacul". Tot cu legitimă curiozitate am urmărit și prezentarea Coralei din Tîrgu Mureș, unde Dumitru Buzoianu, cu doi ani în urmă, a fost pus în fața unor sarcini grele. Astăzi, el este stăpîn perfect pe instrumentul cu care lucrează și, în plus, începe să îmbrace pe corpul corului filarmonicii haina reputației adevărate, pe care o purta cu ani în urmă. Cu *Cavalerii hiperboreeni* de Tiberiu Fatyol, tîrgumureșenii au dat un adevărat examen de proporții, incluzînd dificultăți considerabile, depășite cu veritabilă virtuozitate. S-au mai alăturat, în program, lucrările *Un cîntec pentru viață și pace* de Csiky Boldiszar și *Codrule* de Gheorghe Costin, fiecare vehiculînd mijloace expresive moderne, militante în primul caz, reflexive în cel de-al doilea. Formația camerală de muzică veche și contemporană „Canto armonico", îndrumată de pasionata Mariana Lelia Albu, conținînd 11 cîntăreți cu voci alese, semnează, de asemenea, alături de corul mare, eforturi lăudabile, pe linia prezentării atrăgătoare a lucrărilor cu conținut mai mult poematic, liric, uneori, alteori tensionat, antrenant.

Cu programul interesant prezentat, arădenii, discipoli pasionați ai dirijorului deosebit de activ, care este Doru Șerban, au demonstrat că respiră polifonic cu adevărată naturalețe, în lucrările semnate de Liviu Comes și Dan Buciu, concentrîndu-se și depășind cele mai mari dificultății în muzica cu conținut psaltic, aparținînd lui Dumitru Capoianu, sau montînd în forme caracteristice deosebit de frumoase colinda *(Colo-n sus și mai din susu* de Nicolae Boboc).

Colegii lor, craiovenii, la fel ca toți ceilalți interpreți coriști din țară, ducînd o activitate extrem de bogată, au prezentat în cadrul „Zilelor muzicii contemporane românești", aflat la prima ediție, un concert cu lucrări în primă audiție, aparținînd compozitorilor Liviu Comes, Radu Paladi, Irina Odăgescu, Mihail Bârcă, Paul Rogojină ș.a. Lumea foarte bogată de idei și sentimente, din ciclul celor zece cîntece corale de Liviu Comes, măiestrit zugrăvită cu mijloace născute din folclor, a fost alăturată, în programul craiovenilor, conduși cu măiestria recunoscută de către Alexandru Racu, adevăratului imn *Olteneasca* aparținînd lui Mihai Bârcă, apoi spiritului mobilizator, eficient susținut de un limbaj modern, din *Patru madrigale* de Paul Rogojină, armonioasei și cuceritoarei desfășurări *La ivit de zori* de Irina Odăgescu și minunatei declarații, eminamente vocală prin conținut, *Patria ni-i cel mai mare dor de* Radu Paladi.

Corul Filarmonicii George Enescu, aflat de cîțiva ani sub bagheta lui Nicolae Bica, afișează o nouă concepție în legătură cu sonoritatea muzicală, cu emisia, frazarea și chiar cu funcția muzicii. Drumul de acumulări, dificil, pe care s-a înscris, sub conducerea noului dirijor, desigur că cere timp, din cînd în cînd fiind vizibile și cîte unele cuceriri. Cu repertoriul prezentat, alcătuit din *Septembrie* de Livu Comes, *La ivit de zori* de Irina Odăgescu, *Pămîntul de dor, România* de Radu Paladi, *Iarna* de Mircea Neagu și *Suita scurtă* de Alexandru Pașcanu, am putut observa că formația se preocupă din ce în ce mai mult de cîntul colorat, artistic contrastant, unele aspecte ale interpretării nefiind însă, de data aceasta finisate cu grijă.

Am lăsat special la urmă evoluția „Madrigal"-ului, sub conducerea neîntrecutei baghete a lui Marin Constantin, care și acum s-a constituit într-un model de naștere a muzicii corale deosebit de frumoase, devenind astfel corolarul cel mai firesc al pledoariei noastre. Pe lîngă partiturile vechi, *Preludiu la opera „Hamlet"* de Pascal Bentoiu și *Cîntece de dor* de Doina Rotaru au sporit interesul prezentării, îmbogățind-o cu dimensiuni rafinate, cîntul capelelor corale medievale, în primul caz, sau de cîntul polifonic, montat ingenios, complex, în slujba alinării dorului, expresie idea-

https://biblioteca-digitala.ro

tică atît de caracteristică națională, în al doilea caz. Vibrația corală de excepție a madrigaliștilor, inteligența și talentul, cu totul neobișnuite, ale conducătorului lor continuă să ne impresioneze, au forță și eleganță, chiar și astăzi, în preajma sărbătoririi a 25 de ani de la înființare ! Să urăm deci „Madrigal"-ului, simbolul cel mai frumos al muzicii noastre corale actuale, „La mulți ani și multe succese !"

Anton DOGARU

Coruri de amatori

O nouă ediție, a VI-a, a Festivalului național „Cîntarea României" s-a încheiat recent cu etapa finală a concursului, la care au participat formații din cadrul Așezămintelor culturale, Sindicatelor, U.T.C.-ului, Cooperativelor meșteșugărești și Armatei.

Au fost prezente la startul final 440 de formații și grupuri corale de muzică patriotică revoluționară din cele aproape 5000 participante în etapa de masă — coruri mixte, bărbătești și feminine, coruri ale căminelor culturale și caselor de cultură, coruri din instituții, întreprinderi și platforme industriale, coruri de tineret, ale cooperatorilor și coruri ostășești — care s-au întrecut în climatul fertil și generos al Festivalului, demonstrînd prin producțiiile oferite înaltul nivel artistic la care se situează astăzi în țara noastră, arta corală de amatori.

Au fost audiate formații care au impresionat plăcut prin ținuta lor scenică, prin repertoriul abordat — bine selecționat, variat ca tematică și stil — prin valoarea elevată a interpretării artistice avîndu-se în vedere conținutul ideatic al partiturii. Pentru că în activitatea artistică de amatori există, în condițiile optime de dezvoltare ale culturii și artei socialiste, formații corale ce se ridică la cote valorice neatinse altădată, unele de nivel profesionist, capabile să învingă dificultățile tehnice ale unor lucrări contemporane, moderne, pe care să le interpreteze în profunzimea lor, cu aleasă sensibilitate și adîncă trăire emoțională.

Corul „Ion Vidu" al Casei municipale de cultură din Lugoj, dirijat de Remus Tașcău, formație de veche tradiție, cu activitate continuă, bogată și valoroasă, a interpretat în cadrul finalei *Cîntec la stema țării* de Adrian Pop, *Răsunetul Ardealului* de Ion Vidu și *În marea trecere* de Tudor Jarda, piese corale care au solicitat formația pprin tehnica lor compozițională, redate spectatorilor la tensiunea incandescentă ce le caracterizează. Asemenea acesteia, corul „Juventus Carmen" al Casei de cultură Sector 1 București, dirijat de Valentin Gruescu, ne-a oferit satisfacții estetice depline interpretînd lucrările *Ie românească*, de Irina Odăgescu-Tuțuianu, *Flacăra unirii* de Laurențiu Profeta și *Dans țărănesc* de Constantin Dimitrescu, în aranjamentul coral al dirijorului, lucrări de asemenea de mare tehnicitate și capacitate emoțională. Un program deosebit de valoros, incluzînd piese corale variate ca stil și conținut a prezentat corul Regionalei C.F.R. Brașov, dirijat de Andrei Volintiru, alcătuit din lucrările *La mulți ani, partid al României* de Constantin Arvinte, *Cîntec pentru Țara mea* de Zaharia Popescu și *Miresucă cu cunună* de Tudor Jarda.

Și pentru că lista formațiilor ce s-au impus deplin în această ediție a Festivalului nu se poate opri aici ne îngăduim să citățm în continuare alte cîteva exemple, formații constante și active în viața spirituală a țării. Este un gest de prețuire pentru munca asiduă și de calitate depusă de aceste formații și de dirijorii lor, mereu în prim-planul activității competitive și de concert. Ne referim la corurile „Vox Maris" din Constanța, dirijat de Boris Cobasnian, „Cîntarea României" al Cadrelor didactice din Tîrgoviște, dirijat de Gheorghe Dimancea, „D. G. Kiriac" din Pitești, dirijat de Emanoil Popescu, „Sabin Drăgoi" al Casei municipale de cultură din Timișoara, dirijat de Diodor Nicoară, la corurile căminelor culturale din Răducăneni-Iași, dirijat de Lucian Dimitriu și Pinteușu Mare—Maramureș, dirijat de Valentin Băintan, la corurile Întreprinderii „1 Mai" din Ploiești, dirijat de Huba Birtalan și Casei de cultură din Buzău, dirijat de Gabriel Popescu, la corurile ostășești „Albatrosul" din Constanța, dirijat de Plt. adj. Marin Hudițeanu și al Comandamentului trupelor de securitate din București, dirijat de Lt. col. Constantin Predescu, fiecare în parte, ca și altele încă, nemenționate aici din motive de spațiu tipografic, situîndu-se la parametrii valorici superiori în ce privește forța de abordare a repertoriului și calitatea artistică a interpretării.

Care sînt de fapt atributele ce fac din aceste formații elita mișcării corale românești ? Mai întîi o conducere tehnică de înaltă profesionalitate, dirijori bine pregătiți sub toate aspectele ținînd de latura intelectuală și strict profesională, oameni de gust, buni pedagogi, stăruitori și consecvenți, îndrăgostiți de arta pe care o practică. Ei coordonează întreaga activitate a formațiilor, de la repetiție la concert, ei definesc repertoriul, selecționîndu-l cu minuțiozitate și discernămînt din sute de partituri studiate, ei pregătesc tehnic și artistic-interpretativ formațiile, purtîndu-le pe aripile succesului. Dirijori profesioniști sau amatori, tineri și vîrstnici, unii cu vastă experiență în conducerea corului, au depus toate eforturile în pregătirea formațiilor lor, determinînd succesul actualei ediții a Festivalului. Pentru că, în domeniul activității corale de amatori, cu unele minusuri existente încă, indubitabil, ediția a VI-a a Fes-

https://biblioteca-digitala.ro

tivalului național „Cîntarea României" a însemnat, ca în atîtea alte domenii un veritabil succes.

Un rol tot atît de important în păstrarea mișcării corale autohtone la cotele superioare ale artei l-au avut colectivele corale, masa artiștilor amatori înregimentată acestei activități, cei aproape 200.000 de interpreți pasionați, prieteni ai muzicii, constituiți în a doua familie, colaboratori artizani ai marilor succese dobîndite.

În acest fel ,dirijori și interpreți, călăuziți de aceleași idealuri estetice, patriotice-revoluționare, sprijiniți în activitatea lor de conducerile instituțiilor pe lîngă care funcționează, îndrumați de organele oficiale de partid și de stat, au dat strălucire Festivalului, impunîndu-l ca o realitate vie în peisajul cultural al țării cu implicații pozitive în modelarea și determinarea conștiinței în spirit nou, contemporan, a publicului spectator.

La aceleași exigențe sporite ale artei corale de amatori, ca o parte integrantă, indispensabilă, în sfera acesteia, factor comun în determinarea valorică a formațiilor, a activității corale în general, s-a situat creația, reprezentată prin multitudinea și varietatea pieselor corale realizate, de la cîntecul de masă, strofic la cantată, înregistrate sub numele majoritar al compozitorilor de profesie sau al unor creatori nemembri ai Uniunii compozitorilor, dotați cu reale calități compoziționale. Piese corale semnate de compozitorii Alexandru Pașcanu, Tudor Jarda, Vasile Spătărelu, Laurențiu Profeta, Mircea Neagu, Dan Buciu, Vasile Timiș, Anton Zeman, Cornelia Tăutu, Adrian Pop, Gheorghe Bazavan, Radu Paladi, Zaharia Popescu, Gheorghe Carp, cei mai frecvenți pe scena de concurs a Festivalului, au îmbogățit repertoriul formațiilor corale cu lucrări inedite, în primă audiție, sporind interesul interpreților și spectatorilor în realizarea și receptarea operei de artă. În felul acesta noi cîntece de masă, cîntece omagiale adresate Conducătorului Statului și Partidului, cîntece patriotice-revoluționare, cîntece de pace, cîntece de muncă, cîntece ale tineretului și cîntece ostășești — cîntece dinamice, mobilizatoare sau cîntece lirice și prelucrări folclorice — preluate de dirijori și formații din colecțiile recent editate sau direct de la creatori au colorat și diversificat încă paleta repertorială oferind formațiilor noi posibilități de etalare a unor cîntece valoroase.

Există o conexiune, o corelare între repertoriul abordat și nivelul tehnic, artistic-interpretativ atins la un moment dat de către formații. Nu întîmplător formațiile foarte bune au avut în repertoriu lucrări de mare tehnicitate care le-au solicitat eforturile creîndu-le în final însă, pe scena de concert sau în concurs, euforia succesului. De aceea rolul creației, mereu în înnoire, apelîndu-se la noi forme de exprimare artistică, alături de competența dirijorilor și valoarea colectivelor de interpreți este covîrșitor, determinînd împreună — creație și interpretare — nivelul artistic al formațiilor, al întregii activități corale profesioniste și de amatori.

Festivalul național „Cîntarea României" are tocmai acest rol, de stimulare a energiilor creatoare, fie că este vorba de creație în sine sau de interpretarea artistică a acesteia, deschizînd publicului spectator, beneficiar al operei de artă, noi orizonturi estetice și ale cunoașterii, în procesul amplu de transformare a conștiinței umane în spirit novator, contemporan.

Actuala ediție a Festivalului a pus în valoare astfel, prin amploarea organizatorică, prin numărul impresionant al interpreților prezenți în formații, prin frecvența publicului în sălile de concert, rolul activității corale de amatori în peisajul cultural al țării, forța educativă a acestei unice manifestări.

Gheorghe C. IONESCU

Muzică populară

Etapa republicană a celei de a VI-a ediții a Festivalului național „Cîntarea României", ne-a prilejuit nouă, membrilor juriului pentru muzică populară și fanfare, posibilitatea de a lua contact nemijlocit, — la ei acasă, cu purtătorii dintotdeauna ai făcliei cîntecului popular, autentic mesaj venind de la strămoși și purtat cu dragoste și grijă în zilele luminoase ale epocii contemporane.

Ne-a bucurat constatarea că actuala ediție a Festivalului național „Cîntarea României" a înregistrat o reală creștere numerică și valorică a formațiilor de muzică populară și de fanfare, precum și a interpreților individuali, cifra totală a participanților fiind de 18.835 de artiști amatori, cuprinși în 943 de formații de muzică populară, 78 de fanfare și 998 interpreți individuali (soliști vocali și instrumentiști, rapsozi etc.).

Această nemaiîntîlnită afluență de artiști amatori la finala unui concurs republican poate fi pusă, pe o parte, pe seama bunei organizări a acestei ediții, încă din faza de masă a Festivalului, a activității de îndrumare artistică a artiștilor amatori de pe întreg cuprinsul țării, de la Casele de cultură din puternicele centre industriale, șantiere și pînă în cel mai îndepărtat cămin cultural sătesc.

Pe de altă parte, etapa republicană, desfășurată în acest an la centrele de județ, a facilitat prezența mai multor formații artistice de gen și a mai multor interpreți individuali. Acolo, însă, unde numărul mare de formații și artiști amatori individuali a fost determinat doar de dorința unor organizatori de la județe de a prezenta cît mai mult, în speranța obținerii de cît mai multe premii, includerea

https://biblioteca-digitala.ro

unora dintre acestea nu a fost justificată sub raport valoric, evoluția scenică a acestora impietînd asupra desfășurării spectacolului județului respectiv.

În această etapă s-a vădit o mai accentuată preocupare pentru valorificarea folclorului muzical din zonele respective, o mai atentă grijă pentru acuratețea și autenticitatea materialului folcloric adus pe scenă, pentru un cît mai ridicat nivel de interpretare a cîntecelor, baladelor și doinelor, a melodiilor lirice și de joc.

A fost plăcut pentru noi să remarcăm prezența artistică masivă a unor formații și interpreți individuali din rîndul naționalităților conlocuitoare, unele dintre acestea prezentînd în fața publicului, alături de cîntece tradiționale și unele melodii interpretate în limba română (Mureș, Covasna).

Numărul și nivelul artistic interpretativ al formațiilor vocale (grupuri vocale folclorice, cu sau fără acompaniament) de la orașe și sate, într-o creștere notabilă față de edițiile anterioare, constituie un factor important de păstrare și transmitere către generațiile tinere a celor mai valoroase creații folclorice.

Aceeași creștere — valorică și numerică — s-a manifestat și în ceea ce privește formațiile și grupurile mai mici de instrumente populare (fluiere, cavale, cobze, țitere, cimpoaie, tulnice) care au valorificat din plin folclorul muzical local sau din zone limitrofe, firește, pe variate scări de valoare interpretativă, dar toate purtînd în sine fiorul autenticității creației populare.

Nu s-au observat cazuri de „poluare" a folclorului, fenomen care, de altfel, nu-și poate găsi loc de manifestare într-un mediu sănătos, ca acela în care își desfășoară activitatea artiștii amatori de la orașe și sate.

În repertoriul formațiilor și soliștilor vocali, pe lîngă cîntecul tradițional, s-a făcut simțită și prezența cîntecului nou, contemporan, creație a zilelor noastre, în care melodii frumoase, vioaie, sînt însoțite de versuri optimiste, îngrijit alese după conținutul și apartenența stilistică la zonă.

Este îmbucurător faptul că în majoritatea județelor, la unele formații și soliști s-a vădit o preocupare mai mare pentru expresie în interpretare.

S-a renunțat deseori la prezentarea zgomotoasă a muzicii populare : nu e important cine cîntă mai tare, ci cine cîntă mai frumos !

Totuși, nu peste tot... în unele județe am asistat la o veritabilă „întrecere" între instrumentiști : cine cîntă mai tare și mai repede...

Este bine cunoscută împămîntenirea unor instrumente de suflat — mai ales, mai vechi și mai noi, în orice caz străine de practica tradițională populară, fapt semnalat — de altfel — și cu alte prilejuri. Este cazul acordeoanelor, trompetelor, saxofoanelor, — îndeosebi, la care s-au alăturat taragoatele, clarinetele și tobele, oferindu-ni-se adevărate „turniruri", demonstrații de forță sonoră dezlănțuită*.

Concomitent cu sporirea numărului de formații specifice (fluiere cobze, țitere etc.) s-au ivit și noi modalități de prezentare scenică a cîntecului popular, mai ales, ca urmare a contribuției unor specialiști în folclor, cadre didactice cu solide cunoștințe și pasiune în acest domeniu, îndeosebi de la Școlile Populare de Artă și de la Centrele județene de îndrumare a creației și mișcării artistice de masă.

Trebuie evidențiate eforturile acestora în direcția culegerii, selectării și valorificării folclorului muzical din zonele respective, apelîndu-se la unele alcătuiri instrumentale mai puțin uzitate pînă acum pe o asemenea scară ; este vorba de mici grupuri de instrumente tradiționale, cum ar fi : vioară, contră (violă) și contrabas ; vioară și zongoră (chitară) ; vioară, cobză, fluier și contrabas etc. etc., care, toate, apelează la procedee de învesmîntare ritmico-armonică a melodiilor, deduse din însăși structura acestora, așa cum se găseau ele altădată în practica tarafurilor tradiționale zonale.

Un alt aspect pozitiv l-a constituit și prezența unor artiști profesioniși, fie ca instructori sau dirijori, fie chiar întărind rîndurile unor formații în calitate de interpreți.

Acolo, însă, unde formația era compusă în majoritate din artiști profesioniști, practica respectivă a condus la o denaturare a prestației artistice, deoarece, într-un astfel de concurs, artistul amator nu trebuie înlocuit cu cel profesionist, care își are cadrul său bine precizat de afirmare a posibilităților sale.

Nu pot fi considerați artiști amatori profesorii de instrumente de la școlile populare de artă, sau de la liceele de muzică. Au fost situații cînd profesorul a concurat alături de elevul său, sau, în alte cazuri, sindicatul-învățămînt al județului a prezentat în concurs — ca „amatori", profesioniști de înaltă calificare. Nu puține au fost situațiile cînd, la unele județe, s-au constituit ad-hoc formații instrumentale numai în vederea participării la concurs, în etapa republicană, alcătuite din muzicanți liber profesioniști (posesori de atestate care le dau dreptul de a cînta în restaurante), unii dintre aceștia aparînd (de regulă, aceiași) în mai multe formații instrumentale de amatori.

Tarafurile mari și mici, ca alcătuiri instrumentale tradiționale, vehiculează melodiile,

---

* Acum 20 de ani, am ascultat în satul Vîrfurile, jud. Arad, un taraf tradițional local alcătuit numai din instrumente cordafone („laute" adică viori, braci și contrabas) ; astăzi ele au dispărut, fiind înlocuite (citește alungate) de către saxofoane, taragoate și tobe. Aceeași situație poate fi întîlnită și în alte locuri, cum ar fi bunăoară, la Naideș, jud. Caraș-Severin, unde sonoritatea caldă, catifelată, a viorilor a fost sacrificată de către prestațiile zgomotoase ale saxofoanelor și trompetelor.

https://biblioteca-digitala.ro

armoniile și ritmurile specifice zonei din care provin. Cînd însă acestea abordează, cu insuficientă informare și pătrundere, folclor muzical din alte zone, uneori destul de îndepărtate, sau cînd amestecă frînturi de melodii disparate într-un fel de potpuriu, cu introduceri lente intenționat „simfonizante" și cu finaluri bazate pe anumite „efecte" mizînd pe uimirea spectatorilor, atunci impresia de neîmplinire, de insatisfacție își face loc în mintea auditorilor.

Alături de tarafurile mari și mici, în această etapă au apărut și multe formații de dimensiuni mai mari ,orchestrele populare, dintre care multe și-au meritat din plin frumoasele aprecieri de care s-au bucurat din partea publicului spectator și, desigur, și din partea juriului. Au fost însă și orchestre populare a căror prestație a cuprins — uneori reverberate — aspectele negative amintite mai sus, la tarafuri.

Alături de grupurile vocale care au prezentat folclor muzical în prelucrări simple, apropiate de substanța melosului popular, am ascultat și numeroase grupuri corale care au interpretat prelucrări de folclor local realizate de către compozitori profesioniști și amatori, în marea lor majoritate fiind lucrări izbutite sub raport componistic. Cînd însă unele dintre acestea — adevărate coruri de cameră, au dat viață unor lucrări muzicale din repertoriul clasic, sau chiar contemporan (I. Vidu, T. Popovici, A. Stoia, C. Romașcanu, V. Spătărelu, G. Vancu și alții), atunci, interpretarea acestora, fie chiar și foarte strălucitoare, nu a fost în măsură să înlăture impresia că, de fapt, locul acestora nu era alături de cobze, fluiere și țambale, ci în altă parte, în cadrul concursului de muzică corală și de cameră.

Juriul de muzică populară a urmărit 2.120 de prezențe artistice pe parcursul a 52 zile prin locuri frumoase, cu întoarceri și reveniri la locurile de concurs situate la mari distanțe, audiind aproape zilnic între 30—80 formații artistice și interpreți individuali.

De aceea, poate că ,deși foarte greu pentru noi, șansa unică de a străbate țara întreagă în lung și-n lat, într-un timp atît de scurt, a făcut ca între membrii juriului să se stabilească un climat de prietenie și încredere, o atmosferă propice de lucru care a determinat ca analiza acestei ample desfășurări de forțe artistice să se facă cu răspundere, cu exigența profesională necesară, dar și cu cald atașament pentru acești oameni minunați, care și-au lăsat pentru o clipă preocupările lor din întreprinderi, instituții, sau de pe șantierele și ogoarele patriei, pentru a urca pe scena de concurs a marelui Festival al muncii și creației „Cîntarea României".

Constantin ARVINTE

Muzică ușoară

Cea de-a VI-a ediție a Festivalului Național „Cîntarea României" a reconfirmat valoarea și caracterul acestei manifestări ca formă larg democratică de stimulare și valorificare a spiritului creator românesc la cote mereu crescînde de exigență și responsabilitate etico-morală, estetică și social politică. Pe aceste temeiuri ,festivalul s-a impus, odată mai mult, ca modalitate esențială de perpetuare, în conștiința prezentului, a celor mai valoroase tradiții de gînd și faptă creatoare prin care poporul român și-a durat, de-a lungul timpului, chipul său spiritual inconfundabil și definitoriu pentru vocația sa constructivă, pașnică și creatoare. „Examenul atent și stăruitor al culturii noastre populare — scria Lucian Blaga — ne-a condus la concluzia reconfortantă despre existența unei matrici stilistice românești. Latențele ei ,întrezărite, ne îndreptățesc la afirmația că avem un înalt potențial cultural. Tot ce putem ști, fără temere de a fi dezmințit — continua Blaga — este că sîntem purtătorii bogați ai unor excepționale posibilități. Tot ce putem crede, fără a săvîrși vreun atentat împotriva lucidității, este că ni s-a dat să luminăm cu floarea de minuni, un colț de pămînt. Tot ce putem spera, fără a ne lăsa manevrați de iluzii, este mîndria unor inițiative spirituale, istorice care să sară, din cînd în cînd, ca o scînteie și asupra creștetului altor popoare"[1].

Cuvintele marelui scriitor și filozof român mi-au venit, adeseori, în minte, în timpul desfășurării etapei republicane a recent încheiatei ediții a VI-a a Festivalului Național „Cîntarea României".

Le-am reprodus, aici, tocmai pentru că în lumina experienței acumulate în decursul celor șase ediții ale festivalului național „Cîntarea României", aceste cuvinte, chintesență și crez ale gîndirii lui Lucian Blaga, își dezvălue caracterul lor vizionar, profund patriotic și umanist. Le-am reprodus pentru că, urmărind și audiind, în calitate de președinte al juriului republican la una dintre cele mai ample secțiuni ale festivalului — secțiunea de muzică ușoară —, am avut, pentru a nu știu cîta oară, revelația inepuizabilului talent muzical al acestui popor harnic și înțelept pentru care muzica — fie și ușoară —, nu este doar prilej de desfătare sau de înnobilare a clipelor de răgaz — ceea ce nici aceasta nu e puțin lucru, ci că este un mod de a fi, de a gîndi și acționa în consensul idealurilor creativității, ale frumosului etic, ale binelui și adevărului.

Sute de colective artistice, constituite în cele mai diverse alcătuiri instrumentale și integrate stilistic celor mai variate specii ale genului

[1] Blaga, Lucian „Trilogia culturii", Editura pentru literatură universală, București, 1969, pag. 258

https://biblioteca-digitala.ro

— muzica ușoară în accepțiunea clasică a noțiunii, rock, jazz, folk, estradă etc., mii de soliști individuali sau și ei constituiți în duete, terțete sau cvartete sau alte structuri cu caracter — să le zicem —, cameral, au adus în fața juriului și a publicului (acesta din urmă, din păcate, prea puțin numeros în raport cu cerințele efectului educativ scontat) au adus, spuneam, mărturia pasiunii lor pentru artă, a entuziasmului și încrederii lor necondiționate în „magia" muzicii, în capacitatea acesteia de a face oamenii mai buni ; artiștii amatori au adus, de asemenea dovada talentului și fanteziei cu care ei abordează faptul creației și interpretării muzicale deopotrivă.

Legitimîndu-și calitatea de parte integrantă a activității ideologice și cultural-educative de cultivare a sentimentelor cu adîncă semnificație patriotică și umanistă, de relevare a trăsăturilor morale ale omului societății socialiste românești în consensul celor mai expresive tradiții spirituale și pe fondul unității și continuității etnice a poporului român, largul front al interpreților și creatorilor de muzică ușoară s-a impus, pe scena ediției a șasea a festivalului, poate în primul rînd, prin valoarea și bogăția repertoriului ales, acesta constituindu-se ca element fundamental al componentei ideologice și estetico-educative, a majorității formațiilor și soliștilor pe care i-am audiat. În acest sens au fost relevante cîntecele înnobilate de mesajul dragostei de țară, al respectului pentru îndelungatele tradiții ale culturii naționale, al stimei și atașamentului față de partid și față de conducătorul său, al aderiunii la cauza păcii, libertății și prieteniei între popoare. Nu este aici și acum cazul să facem o analiză în detaliu a acestui aspect al repertoriului, dar sînt convins că o atare analiză — necesară după ce învățămintele și concluziile se vor fi decantat mai mult —, va fi de natură să ilustreze multiplele implicații pe care mesajul direct, limpede și larg accesibil al muzicii ușoare românești le are în demersul educativ al artei noastre. Angajarea civică, pasiunea pentru afirmarea adevărului despre om și condiția sa socială reprezentînd, cum spunea Marx „esența însăși a spiritului uman", s-au dovedit a fi o constantă a repertoriului abordat, în cadrul căruia au putut fi auzite cîntece cu un accentuat caracter reflexiv, cîntece închinate păcii, nevoii omului de a trăi în demnitate și libertate, cîntece revelatoare pentru orizontul de gîndire și sensibilitate ale tineretului nostru, îndeosebi.

Un fenomen demn de remarcat este acela că artiștii amatori, simțind nevoia adaptării repertoriului cadrului lor de viață, universului lor de sensibilitate, dar și posibilităților lor tehnico-interpretative, au realizat ei înșiși un mare număr de lucrări, multe dintre acestea distingîndu-se prin farmec și simplitate melodică, prin sinceritatea și spontaneitatea inspirației, printr-o fuzionare perfectă a elementelor muzicale cu cele ale textului poetic. Factura spectacologică a multor asemenea lucrări era identificată mai puțin decît în trecut, în retorica sonoră debordantă, uneori chiar obositoare, și mai mult într-o expresivitate lirică, interiorizată și reflexivă, cale sigură de a împiedica intrusiunea, în organismul sănătos al mișcării artistice de amatori, a ilustrativismului, convenționalismului și festivismului. Rămîne, însă, deschisă problema îndrumării de specialitate a tinerilor compozitori amatori, îndrumare în absența căreia — s-a văzut — o însemnată parte a creațiilor originale ale acestora, nu s-a putut ridica la nivelul, chiar și minim, al construcțiilor melodice și armonico-orchestrale. Rămîne, de asemenea, deschisă, problema difuzării, mai operative și mai eficiente decît se face în prezent, în rîndurile tineretului muzical, a creațiilor majore ale genului datorate celor mai buni compozitori profesioniști : este vorba, în ultimă instanță de o pătrundere mai adîncă și directă a acestor creații în viața artistică de masă, de o mai organică legare a acestora de mișcarea artistică a amatorilor. Este o operație care pretinde din partea tuturor factorilor responsabili în domeniu, mai multă hotărîre și inițiativă pentru eliminarea rutinei și comodității. Evitarea oricărui risc de profesionalizare a mișcării este, desigur, un proces delicat, care cere chibzuință și măsură ; ea nu trebuie produsă pe seama frînării entuziasmului creator al tineretului — mă refer, cu precădere la tinerii muzicieni din formațiile de jazz, rock și folk — ci prin îndrumarea creației acestora ca și prin oferirea mai multor lucrări capabile să răspundă nevoii lor de modernitate.

Reținem și în acest cadru faptul pozitiv că formațiile și soliștii de muzică folk continuă un proces de decantare și asimilare a genului în structurile cîntecului românesc. Foarte puține mai sînt formațiile de acest gen care au rămas pe tipul folk-ului, în accepțiunea sa inițială. Tot mai mult își fac loc motivele tradiționale ale cîntecului românesc care dau genului o mai pronunțată specificitate națională.

Succese remarcabile au putut fi înregistrate și în domeniul interpretativ în care ediția a VI-a a festivalului național „Cîntarea României" s-o constituit într-o excepțională demonstrație a talentului muzical al poporului român, într-o puternică și emoționantă mărturie a nevoii de muzică a tuturor oamenilor muncii, a tineretului îndeosebi.

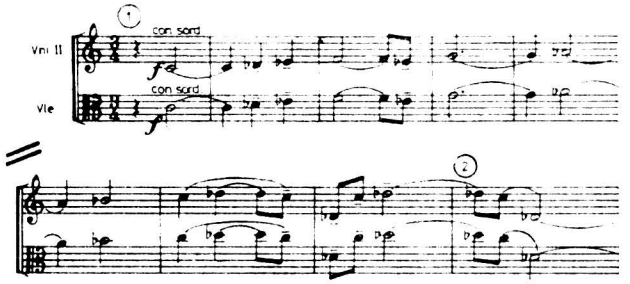
Vasile DONOSE

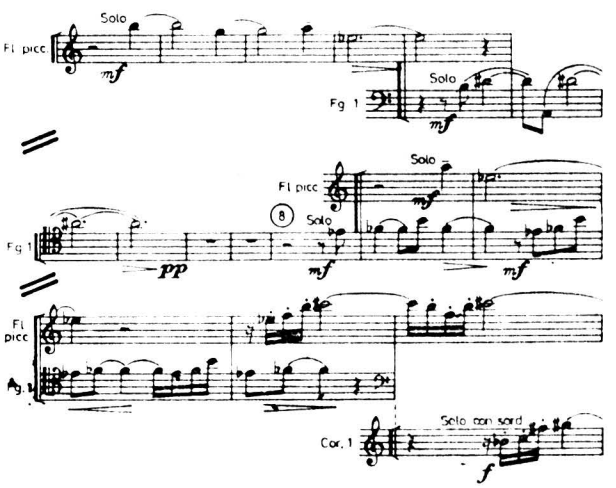
https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE DRAGA — Poemul simfonic „Sarmizegetusa"

Liviu DĂNCEANU

Dacă aș fi cineast, cu siguranță că aș face un film după *Sarmizegetusa* lui George Draga, un film născut dintr-o situație limită, cînd muzica este apriorică iar imaginea, cel mult aposteriori. (Numai că nici nu sînt cineast și nici n-am auzit să se facă vreun film după o muzică sine textu). O atare întreprindere incumbă negreșit o mare doză de normalitate, de firesc, atît este de potențial, de bună gazdă story-ul poemului simfonic semnat de George Draga. Dar să parcurgem pe scurt scenariul posibilului film așa cum se întrupează el din impactul cu muzica.

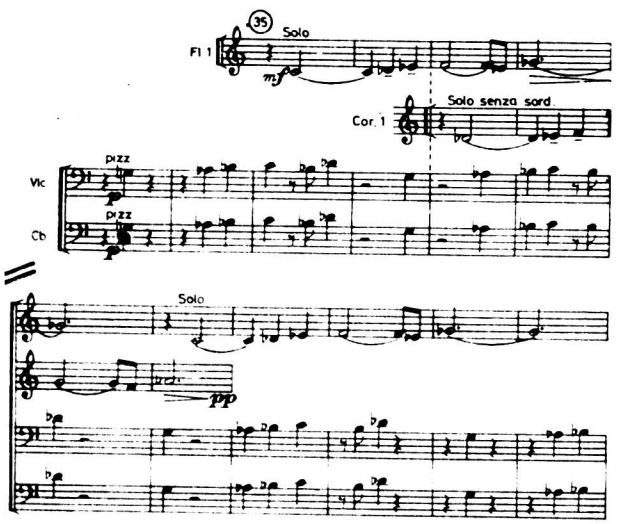
O introducere omofonă la lemne anunță expoziția (reper I), a cărei primă zonă tematică are o anvelopă polifonă — un fugato la coarde cu intrări pe treptele I și V dintr-un frigic pe do ; parfumul arhaic al modului se împrăștie inevitabil pe întreaga desfășurare tematică

localizînd în timp și spațiu evenimentele ce va să vină ; circumstanțele sînt întărite de pedalele pe cvarte suprapuse ale suflătorilor (ca urmare a proliferării omofoniei din debut), cvarte alcătuite din sunetele principale ale modului (do, sol), asezonate pe alocuri cu sensibilele și contrasensibilele aferente (si, fa diez respectiv re , la); care va să zică sîntem în Dacia, în preajma năvălirii romane prefigurată la orizont și identificată în lucrare cu tranziția (reper 5) ; o tranziție structurată mai întîi în blocuri armonice clar compartimentate și apoi în cîmpuri polifone (reper 6), dualitate ce conservă, de data aceasta într-o formulare orizontală, consecutivă, organizările temporale (dar și spațiale) prezente într-o dispunere verticală, simultană în prima zonă tematică ; propensiunea pacifistă, către cordialitate și înfrățire (implicit cu natura) a strămoșilor noștrii este inspirat conturată în cea de a doua zonă tematică (reper 7) ; aici, pastoralitatea este peremptorie iar hexatonalul ca structură de rezistență a edificiului sonor impune acauzalitatea, eludează tensiunile, necesitatea rezolvărilor ; piccola și fagotul se solidarizează într-o polifonie superpozițională (nu însă fără unele împrumuturi imitative) consfințind un peisaj deopotrivă pașnic și agrest ;



următoarea secvență a filmului înfățișează ivirea armatelor romane la porțile Sarmizegetusei anunțate parcă de belicoasele semnale ale cornilor și satanicul ritm al tobelor ; este chiar începutul episodului (reper II) care coincide cu prima fază a dezvoltării ; osatura întregului episod este reprezentată de un fragment din tema 1

în timp ce cureaua de transmise are alura unui fugato (pe 5 voci la suflători cărora li se adaugă apoi alte 5 voci ale corzilor — reper 17) ; mulțimea este astfel în permanentă mișcare, se apropie printr-un proces de transfocare sonoră ; armatele romane, tot mai nu-

https://biblioteca-digitala.ro

meroase înaintează, calcă totul în picioare, căderea Sarmizegetusei este iminentă ; ea se produce la reper 20 cînd „armonia" (impusă de cuceritori) este grea, apăsătoare (pentru cuceriți) ; ostinato-ul timpanului ascunde întregul arsenal al reprimărilor ,al torturilor dar și beția cuviincioasă a libertății ; dezvoltarea propriu-zisă acreditează aceleași tipologii sintactice etalate pînă aici : obsesive tronsoane din tema I sau din episod ori omofonii flancate, îmbrăcate în veșminte frigice ; se sugerează astfel, în prima fază travaliul romanilor în a-și instaura legea (reper 21), iar apoi, surlele și trîmbițele victoriei, apoteoza acesteia (reper 24) ; cele două suprafețe tematice ale expoziției sînt reluate în ordinea lor inițială în repriză (reper 27), numai că acum ele sînt supuse unei resurecții abreviative atît în ceea ce privește dimensiunile, cît și densitățile, prin urmare, factura lor ; tema I nu mai este un fugato ci o monodie largă, copleșitoare, contrapunctul menținîndu-se doar la nivel timbral ,iar tema II din pastorală se metamorfozează aici în bocet ; dacii acceptă cu greu condițiile asupririi, personalitatea și robustețea caracterului lor își vor spune însă cuvîntul ; iată, în codă (reper 35) reapar elemente ale temei I (a dacilor am putea spune) ce coabitează cu un ritm ostinat situat pe aceeași axă paradigmatică cu ritmul cotropitorilor din episod (element roman, să zicem) ;

așadar o convietuire în bună vecinătate a celor două elemente care va duce în cele din urmă la nașterea unei noi entități crescută însă în cultul tradiției, al obîrșiei ; lucrarea se încheie cu primul tronson melodic al temei I (la piccolă), definitoriu prin caracterul său pronunțat arhaic.

Acestea sînt depozițiile scenariului. Pentru a le susține, George Draga și-a imaginat scene de pe Columna lui Traian. Că ele coincid sau nu cu realitatea asta contează mai puțin. Importantă ni se pare a fi intensitatea evocării, plauzibilitatea reconstituirii sonore și nu în ultimul rînd edificiul arhitectonic muzical ca alteritate autotrofă a celui durat în piatră acum aproape două milenii. Spuneam cu un alt prilej, că George Draga a crescut și evoluat sub semnul pildei valorilor consacrate. Compozitorul recurge la forma de sonată — ca arhitectură suverană, optimă și fiabilă întru desăvîrșirea organică a epicului sau liricului emergent travaliului creator —, și la sistemul modal de sorginte folclorică, pe care George Draga îl frecventează cu asiduitate și consecvență debordante. Poemul simfonic *Sarmizegetusa* constituie încă o probă elocventă în spiritul acestui dosar. Compozitorul este, iată, din nou un ucenic ascultător, smerit în fața legilor formei de sonată (cu episod — construcție de altfel neaoșă pentru poemul simfonic), și față de chemările ispititoare ale modurilor naturale heptatonice (cum am văzut de data aceasta e vorba despre un frigic, tratat oarecum liber dar în nici un caz pînă la irecognoscibilitate). Nu se urmărește, deci, originalitatea și cu atît mai puțin invenția. Obiectivul lui George Draga este făurirea unui opus garantat, în spiritul și litera celor „déjà vu", fără a fi încălcate regulile jocului. Nici nu se caută o nouă ordine sonoră și totuși informație există din belșug pentru că „purtătoare de informație, în sens strict, este opera și nu ordinea care i-a servit drept suport. Prin urmare, orice invenție sau descoperire din domeniul ordinei, deci de limbaj, nu înseamnă mare lucru dacă opera care o conține este lipsită de semnificație. Ordinea se dezvăluie și se impune prin intermediul operei și nu opera prin ordine. De aceea este infinit mai profitabil să se învețe bunăoară ordinea totală plecînd de la capodoperele care au consfințit-o, decît de la sistemul abstract de reguli deduse din aceste capodopere [1]. Desigur că schița noastră de scenariu înserat în analiza de față nu dă seamă de valoarea lucrării. Intenția noastră s-a limitat doar la a o individualiza, la a-i articula potențialitățile de ființare în conștiința publicului, nu însă și de a o evalua, de a-i măsura veridicitatea în plan axiologic. Poate cu altă ocazie. Și atunci, probabil, vom miza pe faptul că „nu pretindem artistului *competență* filosofică ultimă. Îi pretindem însă *orientare* spirituală și *opțiune* spirituală. Arta mare este, întotdeauna, expresia unei *conștiințe siderale a lumii*. În consecință, nu spiritul practic și nu surescitarea imaginației sînt calificările reale ale artistului, ci tocmai *sideralitatea*, înțelegerea lumii ca loc de promenadă al unei meta-lumi" [2] (subl. a.).

[1] Ștefan Niculescu — „Un nou spirit al timpului în muzică", în rev. „Muzica", nr. 9, 1986.

[2] Andrei Pleșu — „Inevitabilul post-modernism", în „Caiete critice", nr. 1—2, 1986.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BUGEANU — Perspectivele creatoare ale actului dirijoral

În loc de introducere...

D.S. — *Ideea convorbirii care urmează s-a născut din dorința mea de a aprofunda problemele Fenomenologiei muzicii. Capitol relativ nou al Esteticii muzicale, Fenomenologia muzicii este de fapt o știință a interpretării aflată încă pe calea constituirii. Trăgîndu-și principiile din lucrările lui Husserl, apărute în primele decenii ale veacului nostru, Fenomenologia ca Estetică se întemeiază prin Moritz Geiger, Roman Ingarden și Mikel Dufrenne. Sub aspect muzicologic e relevată de cercetările dirijorului Ernest Ansermet, ale lui Hans Mersmann și Boris de Schloeser, cît și de întreaga activitate artistică și pedagogică a lui Sergiu Celibidache, cunoscută din păcate, sub raport teoretic, doar prin referiri ocazionale. O amplă aplicare a fenomenologiei stă la baza teoretică și practică a școlii dirijorale din țara noastră, condusă de Constantin Bugeanu.*

Deținеam aceste cîteva informații din articolul său succint și dens publicat în Dicționarul de termeni muzicali (apărut în 1984 la Editura științifică și enciclopedică) și m-am adresat domniei-sale avînd în vedere tripla-i calitate de dirijor, pedagog și teoretician. Adaug faptul ce mi-a sporit considerabil interesul și anume activitatea unor tineri și valoroși dirijori Cristian Mandeal, Horia Andreescu, Petru Oschanitzsky, Ion Marin și alții — cu toții elevi ai maestrului Bugeanu pe care-l putem considera astfel drept întemeietorul școlii moderne românești de dirijat.

Convorbirea noastră desfășurată în mai multe etape mi-a clarificat treptat un sistem interpretativ perfect unitar ce vizează toate aspectele teoretice și practice ale dirijatului, original pe de altă parte prin încercarea și reușita autorului său de a depăși fundamentările filozofice și estetice cunoscute. Constantin Bugeanu n-a fost tentat pînă acum să-și consemneze sistemul, învățătura sa a transmis-o elevilor dar tocmai prin aceasta i-a dovedit viabilitatea : făurindu-se și relevîndu-se prin fiecare ea apare cu atît mai adevărată. Îmi vin în minte vechii gînditori care nu se grăbeau să-și facă cunoscută fiecare idee ci se străduiau să închege și să aplice o direcție de gîndire și de trăire ce-și proba autenticitatea de-a lungul a nenumărate experiențe.

Rolul meu rămîne desigur foarte modest : acela de a înțelege și de a transmite cît mai curat întreagă această învățătură a cărei cunoaștere va fi fără îndoială profitabilă pentru toți muzicienii. Cu condiția ca să o privim în

ansamblul ei : numai atunci partea și întregul cuprinse mereu una într-alta se vor lumina reciproc.

C.B. — Gîndul d-voastră inițial a fost acela de a-mi propune o dezbatere asupra Fenomenologiei muzicii. Eu aș corecta și aș spune : asupra actului muzical înțeles ca act intenționat de semnificație. Dar căutările, realizările și sensul vieții mele s-au axat pe descoperirea, prin acțiunea practică artistică și sistematizarea ei teoretică, a esenței actului muzical, în special pe latura sa dirijorală. Neîndoielnic că pentru aceasta era nevoie, pe lîngă propria activitate și stăpînire a artei și științei dirijorale, de cunoștințe filozofice, dar și de o reconstruire a întregii problematici muzicologice.

Cercetările mele în domeniul redării interpretative, cu referințe speciale asupra actului dirijoral, au dus la necesitatea de a depăși impasul creat de vechile concepții despre realizarea acestuia. Incapacitatea practicilor vetuste de a aborda sistematic studiul dirijatului m-a obligat să continui pe linia deschisă de gîndirea modernă, atît în muzicologie cît și în

https://biblioteca-digitala.ro

perspectivele metodologice date de filozofia contemporană. Curentele cele mai valoroase ale acesteia, gîndirea dialectică și fenomenologia, în sensul arg al cuvîntului, dau posibilitatea adecvată de fundamentare a unei filozofii a muzicii și a unei explicații asupra actului muzical.

Articolul despre Fenomenologia muzicii, citat de d-voastră în introducerea discuției noastre, arată posibilitățile unei filozofii și a unei estetici fenomenologice a muzicii. Dar el nu explică decît parțial întemeierea filozofică și muzicologică pe care o dau eu actului de redare muzicală. Socotesc că o asemenea abordare filozofică trebuie să conducă la o depășire a fenomenologiei precum si a curentelor de gîndire care i se învecinează (existențialism, hermeneutică etc.). Apar viziuni noi asupra actului muzical ca hermeneutică, asupra prezentării intenționale a ireversiei, asupra obiectivării muzicale simbolice semnificatoare precum și doctrina fundamentală a adevărului ca singură motivație și condiție a frumosului muzical.

Toate acestea făuresc pentru actul dirijoral unica platformă a unei manifestări autentice. De aici opoziția consecventă pe care am arătat-o împotriva jalnicei teorii a gestului dirijoral ca spectacol actoricesc, îndepărtarea de școlile academice practicînd statica și formalismul sterp precum și în opoziție față de improvizatorismul empiric.

Se naște o teorie și o practică închegată a dirijatului în care gestul este emitent, emergent și efectuant. Instrumentul real al dirijorului devine corpul său prin transparența sa la ființarea umană. În principal gestul dirijoral este întruchipativ, el dă impulsul prezenței actului revelator, dirijorul fiind luptătorul frenetic pentru realizarea adevărului acestui act, într-o intuiție a mișcării plănuite ireversiv. Aceasta este înfăptuirea tensiunii energetice prin pathos — adică prin lupta pentru realizarea convingătoare de adevăr — care dă axiologia, criteriul de valoare al întregii mele construcții.

Adevărul în muzică nu se exprimă și nu folosește cuvîntul, el se relevă prin relațiile (în principal cinetice) ale obiectelor sonore ca manifestări nemijlocite ale singurei realități autentice, realitatea psihică și spirituală umană. Această axiomă a semnificației muzicale cere prezența permanentă, sub o formă de manifestare a conștiinței. Conștiința muzicală poate fi implicată, prezentificată sau personificată. Rezultă fenomenologia celor trei funcționalități de semnificare. Prin aceasta poziția mea de gîndire devine vecină cu filozofia fenomenologică și cu dialectica, dar și distanțîndu-se de o preluare ortodoxă a lor.

Prezența de conștiință nu se poate manifesta în totalitatea ei decît prin ipostazele intuiției (timp, mișcare și spațiu) orientate spre semnificație, dată de calitățile proprii conștiinței: 1) Continuitatea pasională ca garanție a unității de trăire prin realitatea psihică; 2) Producerea diacronică a devenirii cineticului ontologic ca prezentare a ființării umane; 3) Ireversarea simbolizantă ca prezență prin realitatea socială atitudinală a conștiinței.

Adaug că ceea ce Husserl denumește — destul de impropriu — reducție de conștiință, pentru mine este prezența manifestă, de conștiință, prin expresiile de intuiție proprii (continuitate, ireversitate, conexitate — ca modalități intenționale) încarnate în corespondentele lor muzicale. Precizez că întemeierea actului muzical pe care o propun nu pleacă de la un model filozofic întrucît socotesc că muzica este una din manifestările umane fundamentale, servind drept model exemplar al acțiunii și gîndirii (ontologice, psihologice și sociale).

★ ★ ★

— Prin cele spuse pînă acum ați trasat liniile mari ,definitorii ale sistemului D-voastră. Cred totuși că baza discuției, cel puțin pentru început, ar putea fi studiul despre Fenomenologia muzicii menționat. Plecînd de la această premisă e necesar ca înțelegerea actului de trăire muzicală de esență fenomenologică să se producă printr-o continuă referire la aspectele sale principiale fundamentale. Sînteți de acord să începem prin a defini cele trei nivele ale fenomenologiei actului muzical ca diviziuni de bază obligatorii ale demersului fenomenologic, ca unități funcționale specifice?

— Înainte de a defini cele trei nivele voi preciza că arta și studiul științific al dirijatului presupun o strategie, o ordine strictă în care se desfășoară actul dirijoral. Nivelele sînt primul factor care indică această ordine. Strategia studiului dirijoral mă obligă să urmez o succesiune de problematici care în primul rînd îmi făuresc corporeitatea mea dirijorală, gestul dirijoral indispensabil actului.

Corporeitatea, gestul, trebuie să fie transparente pentru calitățile spirituale, psihice, muzicale ale dirijorului. Gestul în sine nu are decît o valoare operatorie; aș dori să fac distincția între valoarea operatorie și cea de semnificație. Muzica prin ea însăși este un domeniu al semnificației, actul muzical prezentificativ este orientat, intenționat și organizat astfel încît să făurească o semnificație.

Nivelele sînt organizări ale funcției dirijorale atît pe linie operatorie cît și semnificatorie cea de a doua depășind-o pe prima. Dacă rămîn numai la funcția operatorie nu pot să

https://biblioteca-digitala.ro

făuresc actul muzical ca act artistic ci numai ca act tehnic ; tehnica în genere se valorifică prin capacitatea ei de a făuri acte semnificatorii.

Cele trei nivele sînt etapele de făurire ale semnificației. Criteriul succesiunii etapelor, adică nivelele, e dat de modurile de participare a conștiinței. Într-o trăire autentică conștiința participă totdeauna începînd chiar de la primul nivel unde ea deși e „naivă" (spune Husserl) și nu se recunoaște pe sine — este prezentă prin absență — e totuși o conștiință implicată ca generantă de sens. Pe al doilea nivel conștiința se propune ca atare în modurile sale proprii de expresie ; pe al treilea conștiința apare în dezvăluirea plenară a semnaficației (voi detalia această anticipare).

Acest proces pleacă de la necesitatea ca în muzică să pornim de la semn, de la referentul semnificant, adică de la actul care transferă asupra decursului tot ceea ce reprezintă intenția de semnificare a partiturii. Conform teoriei pe care o propun, cosmosul muzical în sine nu este semnificatoriu, el oferă doar un material predispus la semnificație ; semnificator este actul, în cazul nostru actul de redare, de trăire muzicală. Trebuie încă să adaug că atunci cînd vorbesc de partitură nu o înțeleg pur și simplu ca pe un bun al compozitorului, un obiect pe care dirijorul și orchestra sînt obligați să-l transpună doar printr-o succesiune fenomenică de echivalențe, traducînd „ingineresțe "semnul în sunet. Aceasta este o manieră puerilă de procedare.

Tot ce am spus pînă aici face clară, sper, definirea primului nivel drept nivelul instituirii unui act care înfăptuiește înțelesul, sensul textului muzical. Dar acest act la rîndul lui nu e bunul numai al compozitorului sau al dirijorului, ci deopotrivă al instrumentiștilor din orchestră și al publicului receptor. Ce ne garantează că toți participanții la trăirea acestui bun se înțeleg și pot să-l accepte în logica sa, în adevărul său fenomenologic și nu în date psihologice sau de reprezentare imagistică oarecare ? E vorba de ceva care se impune cu forță de adevăr. Această unică garanție este sensul : actul depășind semnele partiturii se făurește în noi constituindu-se într-o mișcare semiotică.

Nivelul primește după cum rezultă. nivelul de sens, el ar corespunde din punct de vedere operatoriu funcției de conducere — dirijorul instituie actul, cu baza sa de logică formală. Dirijorul descoperă sensul, îl întruchipează, îi dă ființă corporală cerîndu-l ca atare celorlalți participanți. Aflarea sensului este rezultatul unei analize constituente a lumii reale a muzicii ce va fi organizată prin orientarea fenomenologică a actului de redare. Prin analiza formei (deosebită de cea scolastică cum vom vedea mai tîrziu) descopăr periodicitatea mișcării muzicale care este totodată a ființei, a conștiinței și a modului în care se aliază ele — o convergență a tuturor conștiințelor participanților.

Dar actul semnifcant instituit nu are valoare dacă nu e fructul unei prezențe de conștiință, iată-ne ajunși explicit la cel de al doilea nivel. Majoritatea dirijorilor, pe acest nivel, fac o muncă de organizare, de sincronizare tehnică a cîntului instrumentiștilor de orchestră, ceea ce corespunde într-adevăr funcției operatorii. Însă elementul esențial al celui de al doilea nivel este conexiunea de conștiințe, contactul dintre conștiințe și consensul lor spre un scop comun de manifestare semnificatorie. Eu o concep ca o hermeneutică, ca o orientare de conștiință ce-mi va permite să fac pînă la urmă din semnificant un semnificat. Între acești doi poli stă nivelul al doilea, al dezvăluirii hermeneutice.

Cu alte cuvinte nu muzica are nevoie de o hermeneutică, cea a cuvîntului de pildă, ci ea însăși este o hermeneutică îndrumîndu-ne spre orientarea de conștiință. Acesta este miezul a ceea ce Heidegger a numit „dasein", adică „a fi acum și aici". Acesta este însăși generantul, centralitatea sistemului meu dirijoral care comportă contactul permanent al dirijorului cu orchestra, întemeindu-se pe esența de adevăr, și face să fiinţeze nu un act abstract ci unul concret, posibil numai acum și aici. (Spre sfîrșitul expunerii mele axioma de mai sus va fi mult mai ușor și mai pe deplin înțeleasă).

Sînt deci obligat să reflectez asupra mijloacelor prin care se instituie această formare a actului ca act intenţional de conștiință, intenționalitatea fiind una din cheile fenomenologiei. Numai că intenționalitatea poate fi de mai multe ordini : pe primul nivel ea este una de instituire a apariției, instituie lumea unui act ; pe al doilea nivel e vorba de intenționalitatea cu care descopăr factorul de conștiință responsabil de ceea ce se va făuri ca act intenţional.

Nivelul al treilea îl apreciez ca nivelul euristic al actului creator care dezvăluie lumea întruchipată prin muzică în plinătatea semnificațiilor sale. Simpla orientare intenţională hermeneutică de conștiință nu e suficientă pentru a făuri actul ca semnificat, pe care îl ofer auditorului receptor. De fapt nu e vorba de o simplă ofertă a semnificației actului, de o contemplație ci de o modelație : modelăm lumea conform unei semnificații. E necesar deci să fac din actul muzical un act euristic, un act care modelează sonorul astfel încît să devină semnificat. Numai în acest caz apare participarea auditorului pe care, o fac să capete competența de receptare aletheică, autentică.

https://biblioteca-digitala.ro

Remarc că poziția de conștiință în actul constituent nu apare ca urmare a unei subiectivități interpretative, cum se petrece adesea, ci e determinată de însăși datele muzicale proprii orientărilor esențiale de conștiință. Eu descopăr poziția de conștiință în ceea ce constituie datul actului, nu o născocesc.

Nivelele sînt primele eșaloane succesive ale demersului fenomenologic reprezentînd în același timp organizarea studiului dirijoral și realizarea tot mai aprofundată a semnificației muzcale. Această triadă a nivelelor înlocuiește falsa triadă compozitor —interpret — receptor.

— *Descrierea și definrea nivelelor a permis să se întrevadă, după părerea mea, importante deschideri în problematica actului muzical. Se relevă deasemeni perspectiva delimitării mai exacte a rolului tuturor factorilor într-o interdependență succesivă care e specifică actului de trăire fenomenologică.*

— Într-adevăr așa este și voi lărgi cuprinderea explicației trecînd la problema acțiunilor și a persoanelor ; nu a persoanelor pur și simplu fizice ci a pozițiilor ontice de persoană.

Mai întîi aș redefini muzica considerînd-o ca un domeniu de manifestare umană fundamentală care se axează pe mișcare. Muzica este singura artă realmente cinetică, mișcarea fiind fundamentul ei, al constituentelor ei : simțul la care muzica apelează este unul global, sintetic — chinestezia. Înainte de a fi un simț analitic, auzul muzical mijlocește percepția mișcării ; simțul auzului despărțit de chinestezică nu e auz muzical. Mișcarea dă actul, ființa proprie, ființa semenilor, conștiința ființei și modul în care se face coerența acestora printr-o orientare intențională spre semnificație. Una din trăsăturile definitorii ale mișcării muzicale este că ea dă în mod exemplar posibilitatea de a aduce la același numitor mișcările acestor factori.

Avem de-a face în muzică cu elementele referențiale ale mișcării : timpul sub forma conceptului — durată, timpul decupat și spațiul sub formă simbolică, polifonică și stereofonică. Esențialitatea mișcării este însă o existențialitate specifică numai ei. Mișcarea există nu prin decuparea ei în timp și spațiu, ci printr-un act real. În muzică actul real de mișcare ne duce la un alt act de mișcare, în conștiință, în ființa celor ce înfăptuiesc și trăiesc actul. Dirijorul trebuie în primul rînd să întruchipeze, să corporeizeze această mișcare. Numai gestul care întruchipează esențialitatea mișcării e gest dirijoral : cel care emite cheia mișcării și făurește mișcarea. Pentru aceasta e nevoie să înțelegem arhetipul formativ, descoperirea unei lumi convergente, a unui „nisus formativus". Formativitatea trebuie reprezentată ca elementul de conținut cheie al mișcăriii care se realizează și nu doar ca formă arhitectonică, după opinia kantiană.

Persoana fundamentală este aceea care făurește mișcarea, emite într-o formativitate : nu e numai persoana dirijorului și nici a orchestrei ; este o aderare la acțiunea întruchipativă care face să apară o realitate garantă pentru o alta mai importantă. Persoana dirijorului nu-și exprimă în această poziție fundamentală dorințe personale, colaborarea nu se face pe baza unei acceptări psihologico-socială. Dirijorul propune un fapt care-l depășește — adevărul profund al actului de punere în relație a ființei cu lumea. Ca garant referențial dirijorul e misionar, el nu apare în numele său personal ; orchestra la rîndul ei trebuie să depășească subiectivismele lipsite de motivația hermeneutică a actului pentru a servi punerea în evidență a acestei relații de adevăr. De aici o teză importantă a școlii mele dirijorale și a fenomenologiei pe care o propun : dirijorul nu urmărește prin gestul său frumosul ca spectacol (cabotinaj), ci făurirea de adevăr. Dirijorul autentic exclude orice tentație de actorie, iar gestul său este exclusiv funcțional. Prin aceasta nu înseamnă că neg țelul realizării unui frumos muzical cu condiția însă să avem garanția adevărului. Frumosul se naște din senzația catharsică a realizării relației de adevăr.

Dirijorul „luptă" pentru adevăr ceea ce implică pathos-ul adică permanenta concentrare a atenției către realizarea adevărului. Aceasta este acțiunea axă (criteriul axiologic), acțiune pe care o avem mereu în vedere char dacă deplasîndu-ne pe alte poziții ontice, nu o mai vizăm în mod expres. Aceasta este totodată relația primordială, primul strat — care va fi ulterior și ultimul — după cum vom vedea.

Există, putem spune acum, trei persoane și trei poziții ontice, triada ontică : persoana fundamentală — prezentă prin delegație, ca garantă a păzirii adevărului — o personificare însăși a actului de trăire muzicală : persoana emitentă a declanșării actului cinetic care făurește formatizările hermeneutice orientate spre adevărul metaforic al actului muzical ; aceasta este persoana „eu" a subiectului creator ; a doua : persoana individuală, propozitivă, dirijorul subiectic (persoana francezului „je", diferită de „le moi"), făcînd să nască și în ceilalți ceea ce este elementul individual al muzicii, persoana timpului — durată și a dezideratiei subiective ; a treia : persoana orchestrei, cea socială, alterul (= tu, voi), obiectivant, responsanta realizatoare în sunet, care tocmai ea are nevoie de prezența dirijorului (în sensul concret al cuvîntului) care coordonează, unifică etc.

— *Aș vrea să vă întreb dacă actul muzical ne poate scoate din timpul pe care Noica îl numește „devenirea spre neființă", devenirea fatală ? Dacă semnifică o transcedență ?*

— Calitatea actului muzical e tocmai aceea că ne scoate din fatalitatea ireversiunii. El ne face să ne putem servi de ireversiune pentru a o supune unei intenții de semnificare, prin

https://biblioteca-digitala.ro

analiză reiterativă. În muzică timpul perisabil se transformă într-unul peren : partitura e proiectarea în perenitate a unei idealități, adică a unei deschideri spre exemplaritate : a voinței de a fixa semnificativ o anumită ireversiune.

Furtwängler a sesizat esența creatoare a ireversiunii muzicale cînd a spus că în dirijat rezidă un element de improvizație. A definit-o impropriu ca improviație, dar actele totuși nu seamănă unul cu altul : mereu eu făuresc un nou act în funcție de împrejurările palpitante care participă la acesta. Sigur că permanent mă călăuzesc de adevărul pe care vreau să-l realizeze însă căile nu sînt date ca o fatalitate. Ce mă călăuzește ? Faptul că ireversiunea care nu e o fatalitate, ci o modalitate supremă de creativitate îmi permite de fiecare dată s-o instituiesc și s-o constitui prin cele trei formativități : ontologică — forma, hermeneutică — a intenției de conștiință și euristico-simbolică — ceea ce năzuiesc să semnific prin act : descoperirea autentică a persoanei umane. Adică prin cele trei constituente ale nivelelor pe axa prezentificării, pe axa cinetică a mișcării.

Elementele ireversiunii îmi apar diferit pe fiecare nivel. Pe primul ca legi arhetipale ale formei. Inainte de a explica aceasta, doresc să marchez un element esențial. La clinul dintre nivelul al doilea și al treilea se întîmplă un fenomen senzațional pentru această ireversiune. Partitura prezintă anumite evenimente, care vor deveni ireversiune. În aceste evenimente sînt date anumite deschideri spre viitor, anumite forme de depozitare (= retență) ale trecutului, de a trăi momentul „dasein" al prezentului etc În ce măsură pot eu să realizez acest ireversiv ca ireversiv semnificant, aceasta e una din problemele esențiale ale analizei dirijorale. Dacă luăm o situație muzicală, observăm că ea se deschide spre alte posibilități ale ei. Acest fapt nu îl realizează analiștii „obiectivi" care merg numai spre aspectul evenimențial. Ei nu înțeleg că în prezentificarea actului există devenirea hermeneutico-euristică a ireversivului. Tocmai și numai prin ireversiunea sa mi se dă posibilitatea să dezvălui valențele orientării semnificative, ea îmi dă cheia strategică pentru a desfășura tactica aderării colaborative la euristica destinată unei receptări competente. Cînd fac să se desfășoare ireversiunea temei eu fac să apară manifest transformările temei : în ea unele elemente sînt caduce, altele se vor dezvolta potrivit năzuințelor posesive (simbolice) ale actului. Am misiunea deci ca în această devenire să pun în evidență pentru receptor modalitatea de trăire a trecerii dinspre trecut prin prezent și spre viitor : devenirea e purtătoare de semnificație. Altfel nu scap de traseul univoc al „devenirii spre neființă" ; scap de el în momentul în care particip la actul muzical revelator așa cum participăm la drama umană.

Analiza semnificației ireversiei mi se pare esențială. Aceeași analiză se face, pe un cerc mai restrîns, pe primul nivel. De fapt arhetipurile de formă sînt tot o punere în pagină a ireversiei, la un prim nivel de succesiune formativă, parcursiunea cu sens.

— *Ce înseamnă formele pentru dumneavoastră ?* .

— Purgatoriul pe care-l străbat pentru a scoate la iveală ceea ce nu e la suprafață. Forma e depășirea unei aparențe pentru a institui intrarea în esență. Prin formă descopăr principiile de mișcare ale curgerii : principiul repetiției și al contradicției.

Înainte însă de a apare ceva care să se repete trebuie să existe un act de instituire a „cîmpului de prezență". Sentimentul timpului nu e dat printr-o adiție punctuală, infinitezimală, ci apare drept cîmp de prezență într-un act de trăire. Această mișcare contrazice logica statică prin faptul că în doi timpi diferiți apare un același obiect, care deși nu mai e identic sie-și, prezintă o unitate de ființă ; sau același obiect al temporalității trebuie să apară în două spații diferite pentru a realiza unitatea cîmpului. Inițial deci depășesc această viziune atomară a timpului potrivit căreia timpul se face din particule și cuprind într-o unitate de mișcare a cineticului diversele părți ale timpului participant sau referent. Prima lege a formei este apariția potrivit unui cîmp cinetic, a unei coerențe cinetice, care instituie un sens.

Avem astfel o unitate a formei. Forma se împlinește dintr-o succesiune de asemenea unități care capătă o anumită ordine de tip arhetipal. Se nasc formele primordiale : *a b a* — arcul, *a a b* barul, *a b b* — contrabarul. La o primă participare a discursului muzical eu le văd în succesiune. Numai că formele muzicale propun ceea ce se cheamă potențarea (= ramificarea), adică organizarea formelor de bază în forme care se ramifică la rîndul lor. În forma muzicală mare există trei termeni, să zicem ; fiecare din acești termeni are o formă ș.a.m.d. pînă ajungem la unitatea cea mai mică adică la nivelul la care nimic nu mai poate fi desfăcut pentru că se sparge cîmpul cinetic.

— *Cum asimilăm analiza aceasta cu cea scolastică ?*

— Fiecare știință are preștiința ei pe care o înglobează, depășind-o. Din punctul de vedere al ireversiunii semnificante și semnificate risc să intru în impas dacă nu văd în formă decît succesiuni de obiecte, dacă nu văd că „obiectele" poartă trăiri care se fac într-o anumită periodicitate cinetică. Forma nu trebuie înțeleasă ca un pat al lui Procust, așa cum face analiza academică. Eu susțin, de pildă, că nu există dezvoltare simfonică fără organizare formală, contrar opiniei curente, care acordă secțiunii mediane a formei de sonată statutul de improvizație.

Forma instituie sensul logic și fenomenologic al actului. De aceea forma nu e ceea ce se vede,

https://biblioteca-digitala.ro

ci ceea ce e în adînc, de aceea forma trebuie descoperită prin analiză. Ideea existenței unor forme deschise am preluat-o de la Alfred Lorenz, din analiza sa asupra formelor muzicii lui Wagner. Lorenz a fost la hotarul fenomenologiei plecînd de la o viziune configurațională justă : psihicul uman percepe mai întîi un întreg și apoi desface în unități. Analizele sale nu sînt lipsite de unele greșeli, pe care le-am evidențiat în studiile mele ulterioare (în special în critica pe care o fac analizei sale la „Tristan"). Dar aceasta nu infirmă, în mare, justețea teoriei sale. Socotesc că Lorenz a deschis calea unui mod corect de abordare al analizei formei și că ea stă la începutul oricărui studiu muzical, deci și a studiului dirijoral. Extinzînd teoria sa am văzut că ea se aplică întregii muzici nu numai celei wagneriene. Am depășit astfel „molecularul" mișcării, depășire fără de care forma nu se poate constitui. E prima modalitate de a trăi mișcarea în existența ei vie, evitînd ireversiunea contingentă, fatidică.

În extensiunea prin care am făcut ca teoria lui Lorenz să capete aplicabilitate asupra întregii muzici, de la baroc pînă la o bună parte din muzica modernă, mi-a trebuit mult curaj, multă perseverență și adesea multă îndrăzneală pentru a mă despărți de unele influențe ale vechiului mod de analiză căreia și Lorenz îi este încă tributar. A trebuit de asemenea să arăt că ceea ce Lorenz dezignă ca „factori ai formei" (melodie, armonie, ritm) nu trebuie priviți doar în mod static ; ei participă ca „structuri ale eului" prin capacitatea lor de flexiune paradigmatică și de fluență simbolică, la continuitatea de conștiință. Flexiunea și fluența sînt atribute fundamentale nu numai ale mișcării muzicale, ci și al celei psihice, singura continuitate reală fiind continuitatea trăirii de conștiință, dată în complexul ireversiunii semnificante.

— *Mi-ați spus că modul în care sînt definite „straturile" în studiul din Dicționarul de termeni muzicali nu vi se pare cel mai potrivit. Ar fi cred nimerit să le redefiniți aici avînd în vedere importanța discuției de față pentru constituirea nucleului teoretic al metodei dumneavoastră dirijorale.*

— Straturile apar în orice act artistic (muzical, literar, plastic). În abordarea artistică a lumii apare ceva ce nu apare în știință : ființa, raportarea la ființă, raportarea de totalitate a lumii la o ființă ce trăiește într-o totalitate. De aici și valoarea artei de a ne scăpa de alienare. În actul muzical raportarea de care vorbeam se întîmplă, cum am văzut, printr-un act cinetic care înlocuiește lumea printr-o lume a actului ; și cu un cosmos muzical care stă la dispoziția actului. Numai prin act pot dezvălui o semnificație ; ceea ce studiem sînt actele. În acest punct mă deosebesc categoric de cei care încep prin a căuta în raporturile de înălțimi — în cosmosul muzical — semnificațiile. Eu caut doar disponibilitățile spre semnificație ale raporturilor de înălțime, durată etc. ce capătă valoare de semnificație numai prin punerea lor în act.

Stratul fundamental se naște din raportarea lumii la ființă prin intermediul unui act. Acesta e stratul primordial care constituie prezența mișcării, de la care plec, pe care-l am mereu în vedere și la care revin. Toate arhetipurile nisus-ului formativ, inclusiv ale formei, nu sînt numai ale lumii, ele trebuie să fie pe înțelesul ființei. Știința academică despre formă nu se interesează dacă ființa accede la trăirea formelor prin ceea ce spun ele. De altfel această știință nu propune arhetipuri formale și nu face diferența între periodicitatea și curgerea de act și structurile care se înglobează în aceasta. E ca și cum ai vrea să determini curgerea unui rîu scoțînd găleți de apă din el : pierzi mereu esențialul — totalitatea apei din rîu nu e rîul !

Ca să le angrenezi (structurile) în curgerea cinetică de trăire e necesar să înțelegi că structurile sînt structuri ale eului, psihice (în opoziție față de structuraliști, înclinați să acorde materialului un statut autonom). Infinitatea lumii ni se propune printr-o finitudine, cea a arhetipurilor. Astfel putem percepe aceste raporturi.

Stratul al doilea pune problema raportării ființei la ființă, a ființei cu sine însuși. Ființa existentă trebuie să se înțeleagă, să se posede. Acest strat presupune o tematizare : anumite elemente care să mă facă să percep ființa ca ființă a trăirii.

Stratul al treilea este raportul ființei cu semenii, cu ființa semenilor.

În cel de-al patrulea strat sîntem obligați să facem distincția între ființă și conștiință. Intervine spinoasa problemă a „reducției de conștiință" preconizată de Husserl, adică : pot trăi ca ființă și să nu înțeleg izvorul de „cogito", de raportare la conștiință, faptul că pînă la urmă raționalitatea și existența de organizare a raporturilor se fac prin dezvăluirea pozițiilor și intențiilor de conștiință. Acesta este stratul cel mai adînc. De fapt în artă nu printr-o reducție de conștiință obținem această raportare, ci printr-o prezență „ardentă" în care trebuie să facem evidente modalitățile de conștiință proprii intuiției (socotesc că pe lîngă intuiția timpului și a spațiului mai există intuiția mișcării), așadar : continuitatea, ireversiunea și conexiunea de conștiință.

Se întrevede acum mai limpede și faptul că în dirijat întreaga activitate de organizare și distribuire a „comenzilor", să le zicem așa, nu se face potrivit unor principii operaționale, ci intenționale, fenomenologice. Conștiința individuală, cea care propune, depășește faptul contingent printr-o conștiință a continuității. Apelînd la conștiința semenilor îi angajez într-un

https://biblioteca-digitala.ro

act care devine actul de conștiință comun — consens — dacă descoperirea mea e autentică desigur și poate garanta orientarea comună. Această orientare dezvăluie hermeneutica actului : ce anume din afară stă în conșiința mea și a colaboratorilor capabil să ne organizeze într-un act de trăire, într-un *dasein* comun. În sfîrșit, odată cu apariția conștiinței plurale toate aceste conștiințe actante au în vedere cu precădere conștiința receptorului : în ce măsură realizăm actul de trăire ca act simbolic euristic, al înțelegerii propriei persoane și a transcenderii ei într-o lume catharsică.

Se observă interdependența straturilor : ele se reunesc într-un centru care le cuprinde pe toate și apoi încep să se desfacă în ordine inversă. Revenind astfel la stratul de suprafață el nu mai e, de astă dată, numai acela de sens, ci apare îmbogățit plenar.

— *Dacă conștiința individuală, cea care propune, angrenează conștiințele celorlalți participanți la actul de trăire muzicală instituind actul de conștiință comun, ea o poate face numai în virtutea unui adevăr. Să precizăm atunci care e natura acestui adevăr.*

— Ca și în știință adevărul e o relație. Dar în artă unul din termenii relației e întotdeauna ființa. Raportul dintre ființă și lumea prezentificată printr-un act înseamnă raportarea totalității într-o formă particulară, finită. E definiția pe care am dat-o imediat mai devreme cînd ne-am ocupat de straturi, disociind aceste raporturi ale ființei : cu totalitatea, cu sine însăși ș.a.m.d.

— *Ce înțelegeți prin noesă și noemă — le amintiți în studiul dumneavoastră — și în ce mod cuprind ele aspectele subiectivității și obiectivității actului muzical ?*

— Ele sînt regiuni ale orientării spre semnificație care duc la polarizarea subiectului și a obiectului : noeza este polul subiectului, noema, polul obiectivării. Cele două regiuni corelate, noesa și noema, alcătuiesc o altă componentă importantă a fenomenologiei. Sîntem deci obligați să arătăm ce aplicație are această însemnată descoperire în muzică și în actul redării dirijorale.

În muzică orice operație abstractă trebuie să aibă ca atest de adevăr o concretizare vie muzicală : ființa, intenționalitatea, conștiința pe toate nivelele sale, persoanele actante și mai ales ipostazele subiectului : subiectul înfăptuitor (relația subiect-obiect), subiectitatea (care propune propriul său mod de construire afectiv-pasională) și personificarea rezultată din atitudinea comprehensivă a subiecților participanți la obiectivare. De aceea în cadrul fiecărei regiuni noetic-noematice muzicale, apare din nou o altă dedublare : în noesă eul afectiv-pasional și structurile prin care se înfăptuiesc construcțiile sale, în noemă eul simbolic și orientările ireversive care mijlocesc obiectivarea ca posesie semnificantă a lumii.

Relația subiect-obiect — adică prezentarea subiectului creator într-o întruchipare de act prin raportul de adevăr este baza noetizantă a actului muzical și a actului autentic dirijoral. Într-un sens larg putem spune că aceasta este și ea o regiune, regiunea generantă și colectantă a decursului semnificant, dat prin tensiunea pathetică. Ea este așadar cea care face actul constituent evidențiat în coerențe intenționale ce dezvăluie vizarea semnificantă, cea care înglobează eidos-urile (esențializările) intuiției cinetice. Intuiția cinetică e prima și cea mai importantă pentru actul muzical, din ea derivă toate celelalte intuiții. Regiunea fundamentală, axială, e deci regiunea eidos-urilor intuiției cinetice adică a esențelor proprii actului cinetic. În actul dirijoral ea se manifestă ca propulsie energetică prevenientă, ca propoziție propulsională. Vedem că această primă regiune coincide cu axa cinetică și totodată cu primul strat — dar cu aceasta încetează orice coincidență a celorlalte două regiuni cu pozițiile tri-ontice ale persoanelor actante sau cu alte straturi.

Deosebit de logos-ul muzical apare acum, ca o necesitate inerentă actului muzical, participarea subiecților umani în calitate de existențe cu trăirile lor subiective-afective precum și cu năzuințele lor volitive către o cît mai largă cuprindere și posesie. Primele se polarizează în subiectivare, adică în noesă, secundele în obiectivare, adică în noemă. Cu ocazia acestor polarizări demersul actului muzical conturează așadar o viziune mai nuanțată față de demersul fenomenologic general.

Mai precizez în legătură cu problema structurilor muzicale, adesea greșit înțelese, că ele apar abia în contextul noezei și nu mai devreme. Aceasta din cauză că în analiza inițială, formală a actului, deși trebuie să avem în vedere și materialul sonor, acestea, nu furnizează date reale, ci date intenționale (sonorul este doar angrenat în mișcarea semnificantă a actului). Abia în cadrul noezei structurile se propun ca portante muzicale ale unei realități, realitatea trăirii psihice. Tot așa mai tîrziu, în cadrul noemei, orientările ireversive ale simbolurilor apar ca realități ale eului simbolic.

(În paranteză, dar nu și în subsidar, observăm că actul, axa noetizantă ,ține de verbul *a face*, care traduce esența cea mai deplină a umanului, a înfăptuirii logice conform unei finalități și unui plan. Pe cînd regiunile propriu-zise țin de celelalte două verbe importante, *a fi* și *a avea*. Calitățile subiectului nu pot fi sesizate decît prin noeză, dacă apar ca exponente ale ființului, subiectul propunîndu-se ca eu afectiv care, prin structurările sale, produce organizări empatice ; acestea urmează să se legitimeze ca logică a orientării simbolice ireversive. În ceea ce privește obiectivările și polarizarea lor, noema, trebuie să observăm faptul important că ele nu ar avea valoare noematică dacă s-ar produce doar o obiectivare operatorie prin simple regresiuni la lumea fe-

https://biblioteca-digitala.ro

nomenică a sonorului. Trebuie să apară așadar o forță convinctivă de efectuare evocatoare printr-o simbolizare, care să fie fructul ambiției comune a subiecților făuritori ai actului destinat receptării).

Odată cu noeza apare problema dublei naturi a eului, afectiv-pasional dar care e totodată sever structurat. Căci muzica nu este emoție, ea dezvăluie devenirea afectului în măsura în care construiește riguros devenirile psihice, date de către decursările structurilor muzicale. Aci se dezvăluie natura duală a muzicii arătată cu sagacitate de Hegel. Dirijorul care nu realizează viața pasională a actului muzical este un dirijor searbăd, dar dirijorul care se lasă dominat și copleșit de ea, care nu o construiește cu stringență și luciditate e un diletant — sau mai bine zis nu e deloc.

Revenind la noeză și rezumînd vom spune că regiunea noetică, noeza, reprezintă polul subiectiv : ceea ce exprimă și ce comunică subiectul. Descoperim aici orientarea conștiinței solitare, individuale, către dezvăluirea structurilor eului. Noeza alcătuiește totodată latura comunicantă proprie muzicii și nu o comunicare de tip lingvistic : muzica NU e limbaj, ea nu comunică concepte și informații, ci propune construcții afective, care sînt purtate de devenirile flexive ale structurărilor eului.

Toată această lume a noezei, după mine, e legată de un principiu suprem — cel al speranței. Acest principiu unifică diversele stări și construcții pasionale: apare, se dezvoltă sau e contrariată o speranță. Interesul se naște, în actul noezic, din faptul că dezvăluim pasiunile, afectele și voițiile într-o succesiune ce urmărește curbele și valurile, cu punctele lor culminante și depresive, ale principiului speranței ce se realizează mereu în muzică. Principiul speranței leagă viața noezică cu construcția afectivă.

Desi după cum am spus muzica nu vehiculează un limbaj conceptual, totuși în această regiune noezică, apariția comunicării nu e posibilă fără o anumită conceptualizare de tip muzical. Decursul structurilor eului face acest lucru mai întîi prin „tematizare": tematizează sub o formă hegemonică .Adică dă tematicii o misiune de conducere. Tematica nu e numai melodică, să nu uităm ; dar indiferent de factură ea are o formă cvasi-melodică, de curgere. Însă în muzică conceptualizăm și printr-o lume a pluralității — a armoniei, a polifoniei — adică a structurilor muzicale în înțelesul lor strict, provenind din capacitatea de organizare sincronică și pluritemporală a mișcării muzicale. Este meritul genialului teoretician Heinrich Schencker, de a fi arătat că perceperea acestora se face tot printr-o flexiune decursivă, pe care el a denumit-o prolongație ; un anumit complex sonor dăinuie în constiință și se menține pînă ce intervine o ruptură.

A treia formă de conceptualizare e reprezentată prin însuși faptul că ajungem la structurile de conștiință, la realitatea lor. Aceste structuri plasează principiul speranței într-o lume proprie a conștiinței : formele se încheagă în valuri cu depresiuni și culminații..

Am vorbit despre regiunea noezică clasificînd-o, prin însăși ordinea expunerii, ca o a doua regiune însă de fapt ea e una colaterală, pentru că regiunea axială e cea fundamentală : plecăm de la ea, trecem prin ea și revenim la ea. Astfel că putem considera regiunea noezică ca o primă regiune colaterală, care o precede pe cea corelată noemică și pe care o voi analiza în continuare.

În noemă se întîmplă faptul că muzica reproduce în ea o dramă psiho-socială. Adevăratul miez al psihicului este latura dramatică : psihicul e o dramă. Conținutul noematic apare ca polul de obiectivare al unui construct dramatic. În actul dirijoral obiectivarea se face tot prin subiecți : dirijorul propune anumite constructe ce nu pot fi neglijate în virtutea faptului că el a plecat de la o realitate de adevăr. Acceptarea lor face ca participarea să fie deplină la actul obiectivării. Dar acum intervine din nou natura duală a muzicii — și în consecință a noemei : aspirația ei de bogată fantezie, dată de către valorile simbolice investite și extrema rigoare a orientărilor ireversive ale simbolului muzical.

Acum trebuie descoperite cheile obiectivării care semnifică. Una dintre ele e așadar simbolică : o temă, de exemplu, e un simbol — vine cu o propunere care depășește sonorul. Acest simbol capătă peripeții dramatice printr-o deplasare de semnificații. Simbolul își are rădăcina în sincretism, se va vedea mai tîrziu.

De asemenea, în muzică, aspectul ireversiv, care-i este inerent nu e fatal, el poate fi ridicat la un rang creator suprem, așa cum am mai discutat. Ireversia devine un fapt de semnificație fundamental al *dasein*-ului care e inerent celui simbolic : pentru că în dezvăluirea actului diversele aspecte pe care le îmbracă succesiunea, „acum"-ul lui „aici" (modalități spațiale ale muzicii), nu apar ca un fruct al unei succesiuni contingente, ci ca deplasări ale semnificației prin ireversiune. Într-o analiză noetic — noematică, adică nu numai formală, sau numai a parcursului, stăpînesc drumul prin care făuresc aceste semnificații care-și au originea în forța lor ireversivă transistorică de semnificație.

Al treilea aspect al noemei (cheie a obiectivării semnificante) e evidențiat de ierarhia de afluență. Ceea ce se prezintă în pluralitatea de act noemic nu ar ajunge la conștiința receptoare ca act semnificant dacă participanții atitudinali plurali ar invada haotic confluența aderativă.

Deci în actul noemic îndeplinesc succesiv aceste trei acțiuni : dezvăluirea simbolico-sincretică (fluența), propunerea „daseinică" a semnificației de ordin ireversiv (influența), și organizarea ierarhiei contribuente (confluența ierarhică), fără de care nu se poate realiza obiectivarea noemică : transfigurăm datele realului

https://biblioteca-digitala.ro

sonor în purtătoare de semnificație. Constituentele fenomenologice care apar în cele trei regiuni nu sînt numai ale obiectului ci și ale conștiinței : cinetice (ale eului subiectului creator) în cea axială, ale eului structurat afectiv-empatic în cea noezică și ale psiho-dramei euristice, de obiectivare a eului simbolic, în cea noemică dar repet, plecînd de la platforma fenomenologică de colaborare a conștiințelor subiective, a celor ce participă.

Pentru o mai exactă precizare remarc că regiunile sînt orientări ale conștiinței pe cînd nivelele sînt moduri de a exista ale conștiinței.

Revenind la sincretismul muzicii, așa cum am promis, mă gîndesc la o istorie a muzicii nu întîmplătoare, anecdotică, ci una care urmărește necesitatea de dezvoltare a acesteia (Cuclin a încercat să facă așa ceva, datele lui nu aveau însă posibilitățile de informație de azi). În primul rînd muzica nu e un act de delectare. Ca mod estetic, ea transpune pe planul de delectare estetică o realitate profundă de modalitate a existenței umane. Mai mult, muzica nu ține numai de domeniul esteticului ci de modurile fundamentale de manifestare umană — muzical, literar și plastic. Actul muzical apare la început ca necesitate umană a manifestărilor cinetice-sociale, rituale etc. În toate aceste acțiuni ce făuresc omul, fundamentînd munca, limbajul ș.a.m.d se impun ca element decisiv descoperirea mijlocului de autoeducare prin acțiuni cinetice pe care omul le reia și le reface alcătuind din ele un model comportamental exemplar. Acest model nu apare în muzica autonomă tîrzie ci în momentul anterior de existență sincretică. Muzica a simțit nevoia să fie un domeniu autonom, dar ea pînă la urmă nu-și uită sîmburele său sincretic, latența din care autonomia și heteronomia își trag posibilitățile. Garanția deplină e dată de forța sincretică a muzicii : faptul că actul muzical trebuie să aibă un atest de adevăr pe care nu-l creez, ca fantasmă și nu-l născocesc.

Convorbire realizată de
Dan SCURTULESCU

VIAȚA MUZICALĂ

OPERA „ARȘIȚA" DE NICOLAE BRÎNDUȘ

După ce, ani de-a rîndul, Nicolae Brînduș a surprins (sau a șocat, de-a dreptul) publicul (ba chiar și pe specialiști) prin îndrăzneala limbajului (ce l-a consacrat, de altminteri, drept unul dintre cei mai interesanți creatori ai generației sale — și nu numai), iată-l pe compozitor ajuns în acel moment fast al deplinei maturități cînd sinteza neobositelor sale căutări novatoare se constituie într-o operă de maximă soliditate și perfect echilibru, armonioasă și consistentă, bogată și diversă, extrem de limpede și capabilă totodată să țină treaz interesul auditorului, pe întreg parcursul ei. *Arșița* (operă în două acte, valorificînd abil dramaturgia potențială a nuvelei *La țigănci* de Mircea Eliade, pe al cărei text compozitorul și-a clădit libretul cu un scrupulos respect față de gîndul și cuvîntul scriitorului) este o creație de proporții monumentale nu numai în timp, ci și în ceea ce privește aparatul vocal-instrumental necesar interpretării ei — astfel încît prezentarea publică (fie și în concert) se dovedește deosebit de dificilă. (Motiv pentru care la prima sa audiție — la 19 iunie în Studioul RTV — s-a folosit înregistrarea). Pare că autorul a vizat nu atît montarea ei pe scena unui teatru muzical, cît ecranizarea ei — căci, dacă dimensiunile echipei de interpreți (orchestră, cor, soliști) și complexitatea scriiturii fac improbabilă posibilitatea interpretării ei „pe viu", în schimb caracterul discursului muzical-dramatic o desemnează imediat ca operă de televiziune sau cinematografică.

Luxurianța sonoră, spectrul foarte larg al substanței muzicale — la nivelul tuturor parametrilor sunetului, dar mai ales la acela al înălțimii și timbrului — frapează ascultătorul din prima clipă, instaurînd climatul halucinant în care acțiunea se desfășoară. Dar în același timp auditorul este frapat de claritatea scriiturii, în ciuda evidentei ei densități și complexități. Logica interioară severă și pregnanța evenimentelor sonore și a înlănțuirii lor fac ca întîlnirea în aceleași pagini a „aluziilor culturale" — cum numește compozitorul trimiterile la stilul sau chiar la un eșantion anume al creației lui Wagner, Brahms, Schubert ori Bizet — cu efluviile străvechii muzici folclorice să aibă o organicitate suverană. Iar știința comprimării timpului (prin obsedante secțiuni în care ritmul și culoarea antrenează cu o irezistibilă forță vîrtejul unei mișcări implacabile) și dilatării lui (uneori chiar a suprimării timpului — iluzie admirabil creată de uriașa pedală din finalul operei) slujesc în chip ideal disocierea planurilor temporale multiple ale acțiunii. Dacă adăugăm la toate acestea maniera în care Nicolae Brînduș își construiește personajele, înzestrîndu-le cu particularități inconfundabile și insuflîndu-le o individualitate puternică, inalienabilă — am enumerat, cred, principalele calități ale acestei opere, căreia numai o analiză amănunțită ar putea să-i explice mai temeinic veritabila forță de fascinație pe care o exercită asupra publicului.

Desigur, dacă partitura și-a dezvăluit încă de la prima audiție întreaga sa putere de seducție, este și datorită valorii interpreților, și datorită alegerii lor inspirate în raport cu partitura, și grație înțelegerii, credinței și dăruirii cu care și-au susținut rolurile : cîntăreții Emil Iurașcu (în rolul principal — cea mai mare performanță a sa de pînă acum), Pompei Hărășteanu, Steliana Calos, Vladimir Deveselu, Georgeta Stoleriu, Ruxandra Donose și Nicolae Constantinescu, pianiștii Sorin Petrescu și Dragoș Mihăilescu, percuționiștii Grigore Pop, Nicolae Coman, George Pane, Dumitru Florea, Gabriel Teodorescu, Ilie Mihalache, Eugen Șerbănescu și Lucica Minea, corul pregătit de Aurel Grigoraș și orchestra simfonică a Radioteleviziunii au contribuit — ca întotdeauna cînd conducerea întregului ansamblu este încredințată dirijorului Ludovic Baci — la realizarea momentului de vîrf al unei stagiuni care — mai ales la Radiotelevizione — n-a dus lipsă de evenimente artistice.

https://biblioteca-digitala.ro

„L'estro Armonico" (II)

Cum era și firesc, cel de-al doilea concert al integralei ciclului vivaldian *L'estro armonico* — realizată de Nicolae Iliescu la pupitrul Orchestrei de cameră a Filarmonicii „George Enescu" — a păstrat, în linii mari, caracteristicile interpretative care au făcut din primul concert unul dintre evenimentele de marcă ale stagiunii, fără a se înălța totuși deasupra oricăror observații critice. Faptul că între cele două „reprize" ale integralei timpul a fost atît de scurt (3 iunie — 22 iunie) a permis, desigur, perceperea actului artistic în totalitatea lui — dar, în același timp, nu a îngăduit dirijorului rezolvarea problemelor rămase în suspensie. (O va face însă, cu siguranță, în perioada de pregătire a înregistrării pentru Casa de discuri „Electrecord" — prin care se va desăvîrși, în vederea fructificării depline, laborioasul demers interpretativ al acestui grup de muzicieni pasionați, căruia melomanii îi datorează și gravarea integralei celor 12 *Concerti grossi op. 6* ale lui Corelli). Nouățile prezentate de programul al doilea au privit mai cu seamă contribuțiile solistice : alături de — sau alternativ cu — Cristina Anghelescu, Ștefan Ruha și Dorina Mangra (participanți și la primul concert și nedezmințindu-și aici meritele și nici scăderile constatate acolo), au evoluat de astă dată Ion Voicu, Mădălin Voicu și foarte tînărul Florin Ionescu-Galați, iar alături de aportul violoncelistului Dan Cavassi trebuie menționat și acela al clavecinistei Martha Joja. Cu toate acestea, am remarcat cu bucurie și un sensibil progres al orchestrei : dacă în concertul precedent capacitatea de comunicare a emoției artistice a scăzut către sfîrșit, diminuată de un soi de oboseală care părea a pune stăpînire pe instrumentiști — aici, dimpotrivă, un veritabil crescendo al încărcăturii expresive a încheiat acest temerar și inspirat act artistic.

Cristina Buciu — Dan Dediu

Un recital de sonate (și încă de dificultate majoră : *a IV-a* de Ysaye, *opus 30 nr. 2* de Beethoven, *Sonatina* de Eduard Terényi și *opus 94* de Prokofiev) reprezintă o probă de maturitate pe care nu mulți instrumentiști sînt capabili să o înfrunte încă înainte de a absolvi studiile medii — așa cum a făcut-o acum, cu succes indiscutabil, violonista Cristina Buciu, elevă în clasa a XI-a la Liceul de artă „George Enescu" (clasa prof. Rudolf Stamm). E drept însă că recitalurile anterioare, susținute tot la Ateneu, ca și concertele cu diferite orchestre simfonice din țară, au constituit pentru tînăra interpretă o solidă pregătire, de care a beneficiat în acest nou și important contact cu publicul bucureștean (la 24 iunie). Încă de la primele măsuri ale *Sonatei pentru vioară solo* a lui Ysaye (în pofida tracului ce marchează, inevitabil, orice început de recital), Cristina Buciu s-a relevat drept o violonistă inteligentă și sensibilă în egală măsură, cu o tehnică aptă să depășească problemele deloc simple ale unei scrieturi polifonice și de virtuozitate în același timp, tinzînd — și izbutind, în măsura în care substanța muzicală însăși o permite — să convertească, sub efectul gîndirii și al trăirii deopotrivă, virtuozitatea în expresivitate.

O a doua dovadă de maturitate — după aceea a alegerii programului — a constituit-o faptul că, renunțînd la avantajele pe care le oferă (în această fază a evoluției unui foarte tînăr interpret) colaborarea cu pianistul corepetitor cu care lucrează de obicei, Cristina Buciu a apelat la un coleg de generație : Dan Dediu, eminent student la clasa de compoziție a lui Ștefan Niculescu de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu" și — cum s-a dovedit — pianist de reală valoare. Interpret ideal pentru muzica de cameră, Dan Dediu înțelege cu adevărat importanța conlucrării și nu caută nici o clipă să-și domine partenerul. Nici chiar atunci cînd partitura ar justifica-o — așa cum se întîmplă în *Sonata* lui Beethoven. Puterea de a construi interpretarea ca pe un tot, nu ca pe o înlănțuire a patru părți mai mult sau mai puțin independente, precum și o vigoare aparte în crearea și susținerea tensiunii a caracterizat versiunea pe care cei doi tineri instrumentiști au realizat-o aici, înscriindu-se în stilul de execuție beethovenian fără a copia însă în vreun fel modelele ilustre ale acestuia.

În sfîrșit, partea a doua a recitalului a demonstrat profunda înțelegere a creației contemporane — firească pentru un compozitor în formare, cum este Dan Dediu, dar puțin obișnuită pentru un instrumentist în formare, cum este Cristina Buciu. Cu degajarea pe care i-o conferă deplina siguranță în cînt, violonista a evidențiat în chip fericit, în *Sonatina* lui Ede Terényi, contrastul dintre muzica de atmosferă a recitativului și muzica de forță a toccatei, pentru a entuziasma în cele din urmă publicul prin modul spiritual de a exprima (cu constantă grijă pentru detaliu, ca și pentru suflul larg al discursului) și sarcasmul lui Prokofiev și ironia lui fină și neașteptata lui duioșie și trepidanta lui vitalitate.

Luminița VARTOLOMEI

Ilinca Dumitrescu

Găzduit de studioul de concerte al Radioteleviziunii, al IX-lea recital de pian susținut de Ilinca Dumitrescu sub genericul „Decenii contemporane" — ciclu inițiat cu mai bine de trei ani în urmă, în septembrie 1983 — s-a constituit într-un remarcabil eveniment al stagiunii camerale actuale. Interpretă legată, într-o primă direcție a activității sale concertistice, de literatura pianistică de tradiție, Ilinca Dumitrescu se definește ca muzician complex *și* prin abordarea constantă, în performanțe artistice de înaltă ținută, a creațiilor secolului XX, surprinse în varietatea, adesea deconcertantă, a aspectelor lor caracteristice. Trebuie însă subliniat faptul că, în cazul recitalurilor de acest gen, modelate cu neobosită energie și deosebită clarviziune, meritul incontestabil îi revine pianistei Ilinca Dumitrescu nu numai pentru efortul de promovare a muzicii contemporane, ci și pentru calitatea însăși a interpretării. Recitalul din 2 iunie, deosebit de amplu și consistent, s-a dovedit a fi o veritabilă probă de rezistență, de flexibilitate la capitolul stăpînirii tehnice și al parcurgerii nuanțate a sinuoaselor traiectorii componistice. Reliefarea elementelor principale de sens muzical, apropierea sensibilă de ideatica bogată a muzicii tălmăcite s-au conjugat cu simțul deosebit al interpretei în selectarea atentă a partiturilor (în majoritate prime audiții) și cu structurarea programului ce a ținut cont de criteriul varietății atît în privința apartenenței lucrărilor la felurite zone cultural-muzicale, cît și în cea a diverselor stiluri proprii acestora. Partituri complexe, de largi dimensiuni au alternat cu miniaturi avînd rol de liant între lumi sonore diferite ca expresie, ca atmosferă.

Creația unui compozitor consacrat al secolului XX — Olivier Messiaen — a fost ilustrată în program prin *2 Piese* purtînd în esență virtuțile muzicii creatorului francez : contraste puternice, diferite sugestii timbrale, deosebită bogăție ritmică, fantezie debordantă în crearea și desfășurarea fluxului sonor cu puternice ecouri emoționale.

https://biblioteca-digitala.ro

Plecînd de la tema binecunoscutei piese schumanniene *Visare*, *Variațiuni* de Roman Vlad, intitulate *Sognando il sogno*, în primă audiție, au creat un univers special, învecinat cu trăirile subconștientului ce prefac amintirea motivului principal într-un nucleu supus deformărilor atonale, procesului de destrămare, prin procedee repetitive și prin reducerea progresivă a întregii teme la un singur interval-emblemă, cvarta perfectă.

3 Piese din ciclul „Scarlattiana" și *5 Piese* din ciclul „Jocuri pianistice" (Moduri asimetrice în octave, Second-clock, Pol-Antipol, Gesang — Hommage à Brahms, Alla Prokofiev), prime audiții, de compozitorul clujean Ede Terényi, s-au înscris în spiritul divertismentului, al inventivității exteriorizate în pasaje de virtuozitate (apropiate, ca scriitură, în cazul primelor piese — ornamente, note repetate, arpegii, desene melodice — de sclipitoarele sonate scarlattiene, dar proiectate pe axa verticală a armoniilor renascentiste) sau, în cazul celor *5 Piese*, în plastica redare a unei idei sau stil muzical.

Phonologos III de Sorin Lerescu se situează pe linia ultimelor lucrări ale tînărului compozitor, construite după principiul acumulărilor progresive, al transformărilor lente, creații ancorate în sistemul intonațional modal. Gîndită inițial pentru orgă, partitura cuprinde numeroase planuri ce se interferează într-un joc al mai multor voci de coloratură gravă.

Inscripția folclorică, materializată într-o tematică vioaie, ritmuri pregnante, polimetrie, a caracterizat energicul și concisul *Rondo* de Romeo Ghircoiașiu, urmat în program de *Diptic* („Ecouri de jazz") de Paul Rogojină (o altă primă audiție). Pornit din registrul supraacut al pianului (în prima din piesele dipticului — *Înălțimi)* alternanța de factură improvizatorică a structurilor bazate pe clustere, pe celule repetate obsesiv și învesmîntate în formule ritmice pregnante, continuă — răsturnat, în registrul grav, în piesa a doua, sugestiv intitulată *Adîncuri* — procesul de filtrare a muzicii de jazz reduse la „citate" melodico-ritmice caracteristice. Atmosfera, mai ales în finalul *Adîncurilor*, împrumută din spiritul incitant al genului de referință.

Moment de greutate al recitalului, *Tripticul* compozitorului Sigismund Toduță s-a profilat, asemeni întregii creații a maestrului clujean, într-o solidă construcție muzicală, cu putere de sinteză. Întrepătrunderea filonului bizantin (prezent în inspirata melodică a *Tripticului)* cu forme de barocă amintire și exprimarea lor în limbajul muzical modern alcătuiesc fondul unei lucrări de maximă concentrare a expresiei, alcătuită din *Preludiu*, de factura unui recitativ cu fior tragic, *Coral*, bazat pe o temă bizantină de mare susținere interioară, concentrînd întreaga esență a ciclului și *Toccata*, amplă, construită în succesive ascensiuni spre culminația finală.

Pianista Ilinca Dumitrescu a încheiat recitalul cu un capitol inedit, cu iz exotic, de proveniență impresionistă în cazul celor două miniaturi de Cyril Scott *(Dans exotic* și *Țara lotusului)* și extrem orientală în *Sonatina op. 13* a compozitorului japonez Hisatada Osaka. Această din urmă lucrare oglindește efortul componistic de implantare a fondului melodic de sorginte niponă într-un tipar formal de proveniență europeană, efort rămas încă la stadiul de alipire și nu de asimilare a două moșteniri culturale distincte.

Clădit din maxima concentrare și deosebita înțelegere a unui interpret cu puternică personalitate artistică, recitalul pianistei Ilinca Dumitrescu, prefațat de cuvîntul compozitorului Doru Popovici, a constituit un aport esențial și necesar pentru înțelegerea fenomenului muzical contemporan.

Antigona ALEXANDRU

Corul Filarmonicii „George Enescu"

Afișul concertului susținut vineri 17 iulie în sala mare a Ateneului de corul Filarmonicii „George Enescu" dirijat de Nicolae Bica promitea un eveniment al vieții muzicale, căci anunța un program de creații românești — pagini ale cîtorva dintre autorii de referință ai genului, reprezentînd maturitatea componisticii noastre corale actuale.

Există o anumită strategie a alcătuirii unui astfel de program, diversitatea expresivă conferindu-i consistență și pregnanță. Optînd însă pentru lucrări destul de apropiate ca factură, concepția dirijorală a învăluit fiecare dintre opusuri într-o ambianță statică, estompîndu-le astfel individualitatea în tonuri austere. S-a remarcat mai degrabă lucrul sonorităților în sine, al momentelor armonice — în acest sens relevîndu-se importanța acordată registrului grav, al bașilor, ceea ce a conturat o tentă de prestanță sobră imaginilor muzicale — și mai puțin o conducere tensională a dramaturgiilor componistice. Tot în sfera elaborării sonorităților ar trebui menționat că, dintre cele patru partide ale ansamblului, cea a altistelor s-a detașat prin robustețea și rotunjimea timbrală.

Vibrația de autentic patriotism a mesajului înălțător dăltuit în amplul poem coral *La ivit de zori* de Irina Odăgescu-Țuțuianu, sau în lucrarea cu tentă imnică *Pămînt de dor, România* de Radu Paladi, s-a degajat din coloritul aparte, elegant arcuit al armonizării modale. Un relief expresiv destul de apropiat — cu unele nuanțe de rigiditate statuară — a caracterizat și tablourile de un lirism contemplativ al evocărilor naturii și sensibilității proprii spiritualității românești, văzute prin prisma spațiilor de largă întindere zugrăvite de Liviu Comes în piesa *Septemvrie*, sau a coloritului vag impresionist al pastelului *Iarna* de Mircea Neagu. Am întrezărit din versiunea *Scurtei suite* de Alexandru Pașcanu potențialul de energie și vervă, de strălucitor pitoresc, de prospețime și pregnanță creionat prin rafinata trimitere la tezaurul moștenirii folclorice, dar patina acestei obiectivități interpretative ce s-a așternut asupra întregului program a netezit și aici forța contrastelor și dinamismul desfășurării muzicale. Mai multă spontaneitate, căldură și implicare afectivă ar fi condus poate la o mai accentuată putere de convingere, la un plus de vigoare a tălmăcirii trăirii artistice.

Anca Ioana ANDRIESCU

Concert — eveniment

Poate acest titlu ar părea pretențios celor care ar afla că el se referă la concertul (unul din destul de numeroasele în acest an) claselor de compoziție, ce a avut loc miercuri 3 iunie a.c., în sala Enescu a Conservatorului bucureștean. Totuși autorul acestor rînduri își susține ideea exprimată în titlul amintit plecînd de la puternica impresie pe care i-a produs-o audierea *Cvartetului de coarde* de Dan Dediu (anul II clasa conf. univ. Ștefan Niculescu). Despre Dan Dediu s-a scris deja, este deja considerat o mare promisiune a componisticii românești. Lucrarea pe care am ascultat-o în acest concert depășește însă stadiul de compoziție de școală „cu perspective" intrînd în rîndul opusurilor de certă valoare, mai mult chiar, este investită cu un procentaj indubitabil de originalitate. Cu toții așteptăm (și mai și încercăm „în timpul liber" să facem !) „Marea sinteză" a secolului XX adunînd experiențele bogate ale ultimilor decenii, topindu-le și turnîndu-le apoi în noi forme sintetizatoare. S-a născut oare Bach-ul secolului nostru, este printre noi ? Sigur ar fi prematur (și hazardat) să

https://biblioteca-digitala.ro

facem asemenea ipoteze vis-à-vis de muzica lui Dan Dediu. Totuși ne-am asuma responsabilitatea afirmării ideii că el este un posibil, un potențial compozitor capabil să valorifice novator experiența atît de bogată a secolului XX. Oricum cvartetul său ar putea cu greu să fie asimilat vreunei orientări muzicale „consacrate" (neotonalism, minimalism, muzică repetitivă, neoromantism etc.) lucrarea conținînd elemente din toate aceste direcții muzicale dar nu adunate într-un eclectism supărător ci într-o sinteză care presupune și aspecte noi, originale. Cum va continua drumul său Dan Dediu ? Rămîne de văzut. Oricum el datorează mult și celor patru interpreți de excepție (Sergiu Năstase, Valentin Năstase, Teodor Coman și Ovidiu Marinescu) care au tălmăcit lucrarea într-o manieră interpretativă ce a demonstrat seriozitate, inteligență, muzicalitate și perfectă coeziune.

Alături de *Cvartetul* lui Dediu am ascultat o foarte bună lucrare a Luminiței Spînu (*Cîntarea vîntului*, versuri L. Blaga) în care imaginația timbrală a autoarei a creat remarcabile stări muzicale conturate cu sensibilitate de Ruxandra Donose (mezzosoprană), Otilia Panaitescu (flaut), Constantin Bordei (violă), Lucica Minea (percuție) și Luminița Spînu (pian).

Am reținut și solida construcție a *Sonatei pentru pian* a aceleiași autoare precum și evidentul progres de mentalitate muzicală pe care-l face Marian Giuran în *Sonata pentru flaut și pian* (sensibil tălmăcită de Mihai Maxim — flaut — și remarcabilul muzician care este pianistul Aladar Racz).

Dan BUCIU

Vocația universală a folclorului românesc

Sub acest generic a avut loc joi, 4 iunie, în sala Studio a Ateneului Român, un interesant program, conceput și prezentat de muzicologul Viorel Cosma, care, permanent preocupat de afirmarea muzicii românești, a oferit publicului lucrări aparținînd unor compozitori străini care s-au aplecat cu interes asupra creației noastre folclorice.

În cadrul acestui ciclu de concerte comentate, inaugurat cu opt stagiuni în urmă, s-au prezentat nu mai puțin de 120 piese, dintre care aproximativ 90 au constituit prime audiții, lucrări din epoca veche și lucrări contemporane, reflectînd cu pregnanță interesul statornic și mereu proaspăt al muzicienilor de pe alte meleaguri pentru specificitatea folclorului românesc, pentru ineditul și originalitatea sa inconfundabilă.

Cel de-al 13-lea concert a programat lucrări din școli diferite de creație, compozitori „afiliați" unor curente și epoci diverse, valorificînd potențialul folclorului pornind de la citat și ajungînd la formule subliniate prin tehnici moderne de compoziție.

Programul a prilejuit și două „premiere" — o lucrare pentru saxofon, instrument mai puțin prezent în sala de concert, și un fragment dintr-un balet contemporan susținut scenic de doi tineri balerini, în coregrafia semnată de Sergiu Pop.

Prima piesă — *Rapsodia română* nr. 1 op. 26 de Zdenek Lubicz, pianist concertist și compozitor devenit cetățean român în 1885, face parte dintr-un ciclu de 6 *Rapsodii române* pentru pian, nr. 2 și nr. 4 fiind prezentate în concerte similare anterioare. Concepută în stilul romantic specific epocii, tributar modelului lisztian, lucrarea apelează la folclorul de pe întreg teritoriul românesc, spre deosebire de majoritatea lucrărilor de gen în care compozitorii aleg spre investigare o anume zonă folclorică. Pianista Ilinca Dumitrescu, cunoscută prin opțiunea ei fermă pentru muzica românească, a evidențiat cu aplomb și inteligență artistică elementele melodico-ritmice prezente în lucrare, pendulînd între doină și joc.

Piesa pentru saxofon și pian intitulată *Românească* aparținînd compozitorului austriac Karl Haidmayer, a fost interpretată cu multă știință și siguranță de Nicolae Simion și Nicolae Licareț. Se pare că prima vizită a compozitorului în țara noastră, cu ocazia Festivalului Mondial al Tineretului din 1953, i-a prilejuit cunoașterea frumuseții folclorului românesc, celebra Perinița, citată în multe din lucrările sale, fiind o preferință a autorului. Scrisă în 1982, *Românească* se menține pe coordonatele melosului de factură modală, linia sinuoasă fiind cînd lirică, amintind sonoritatea taragotului, fie sprințară în momentele de virtuozitate.

Sonata pentru vioară și pian de Sandor Veress a fost scrisă în anul 1939 ; născut la Cluj, compozitorul a studiat cu Béla Bartók și Zoltán Kodály, apoi a lucrat la Muzeul de Etnografie din Budapesta, ceea ce a determinat, firesc, apropierea de rădăcinile folclorului. Lucrările sale apelează atît la folclorul românesc (a făcut culegeri de folclor în România), cît și la cel maghiar, trăsătură prezentă și în *Sonata* interpretată de Cristina Anghelescu și Nicolae Licareț. Structurată în două părți, *Sonata* debutează în andantino-rubato, partea I aducînd un farmec elegiac, pastoral ; partea secundă, „à la hungarese", amintește lamento-ul specific muzicii lăutărești maghiare, dar și ritmurile alerte de joc popular.

Următoarea piesă, *Cvintet pentru suflători*, semnată de Jeremy Randalls (Scoția) a fost interpretată cu profesionalism de formația „Concordia", membrii formației reliefînd cu subtilitate țesătura cînd polifonică, cînd în suprafețe sonore compacte, gîndite de compozitor în spiritul folclorului românesc, care, după cum notează însuși atorul într-o scrisoare adresată muzicologului Viorel Cosma, „se apropie de folclorul scoțian".

Ultimele două lucrări incluse în programul concertului au fost selectate din creația compozitoarei sovietice Zlata Tkaci, care, după absolvirea Facultății de Fizică-Matematică, a urmat Conservatorul la secția vioară și compoziție, obținînd, de altfel, și un premiu de compoziție. Georgeta Stoleriu, acompaniată la pian de Martha Joja, au dat viață și culoare liedurilor *Albă dimineață*, *Culoarea primăverii* și *Ceas de noapte*, miniaturi inspirate din melosul românesc, folosind cu sensibilitate stilul parlat, creînd totodată o atmosferă intimă și calmă ; tinerii balerini Olga Meyer și Mihai Mihalcea, acompaniați la pian de Nicolae Licareț, au transpus în gest și expresie plastică sensurile muzicii baletului „Andrieș" (coregrafia — Liliana Tudor), lucrare ce se adresează micilor spectatori, eroul principal fiind Păcală, secondat de alte personaje de basm cu nume-simbol. Muzica întregului balet este traversată de melodii românești ce revin leit-motivic, caracterizînd personaje sau evocînd glia străbună. Coregrafic, fragmentul prezentat sugera nașterea unui cuplu, sentimentul curat, înfiripat cu timiditate, dar sincer și simplu, eliberat de spaime necunoscute. Muzica acordică, clară, în structuri ce se succed într-o ritmicitate egală pînă la obsesie, netulburată de nici o fisură, susține sugestiv evoluția eroilor.

Un public cald și avizat a aplaudat prestația interpreților și, deopotrivă, prezentarea pertinentă și, ca totdeauna, agreabil susținută, a muzicologului Viorel Cosma.

Anca FLOREA

https://biblioteca-digitala.ro

Tineri soliști

La 7 iunie Radioteleviziunea a găzduit un nou concert de tineri soliști. Am avut ocazia cu acest prilej de a urmări evoluția unui tînăr dirijor, Gheorghe Costin din Tg. Mureș, a cărui maturitate artistică ne-a convins de la primele măsuri. Deși într-un concert de acompaniamente (excepție fiind ultimele două piese din program) calitățile dirijorului au răsărit cu evidența pe care numai talentul, probitatea profesională și o pregătire multilaterală o pot conferi astăzi muzicianului. Gheorghe Costin face indiscutabil parte din primul eșalon al tinerilor noștri dirijori veniți să continue tradițiile de frunte ale înaintașilor mai vechi sau mai noi care au definit de-a lungul ani'or o școală cu rezultate de prim rang.

Concertul a debutat cu violonistul Kosztandi Istvan din Oradea care a interpretat *Concertul pentru vioară și orchestră* de Paul Constantinescu. Este vorba despre un tînăr care s-a afirmat în repetate rinduri în viața muzicală a țării și care a cucerit o serie de distincții importante. Și-a evidențiat principalele sale calități și în acest concert : un ton cald și generos, o virtuozitate de elită și o participare afectivă susținută care a dat lucrării culoare, nerv și dinamism.

În *Concertul în sol major pentru pian și orchestră* de Beethoven, Vlad Dimulescu, unul dintre elementele fruntașe ale absolvenților Conservatorului „C. Porumbescu" (clasa Constantin Ionescu-Vovu) a realizat o versiune echilibrată, de înaltă distincție artistică (recunoaștem evident mîna „maestrului"). Presărată cu momente de adîncă meditație și de virtuozitate simplă și firească, interpretarea sa lasă să se întrevadă un artist reflexiv capabil a sonda esența muzicii dincolo de aspectele adesea superflue ale unei aparente (și goale, de obicei) străluciri. Oricum accesul spre marea muzică îi pare larg deschis...

Partea a doua a concertului a cuprins muzică vocală : mai întîi, interpretată de cele „trei grații" — Ruxandra Vodă, Ruxandra Donose și Irina Săndulescu-Bălan (discipole ale aceleiași distinse profesoare — Georgeta Stoleriu !) și apoi de Corul Radioteleviziunii pregătit de Aurel Grigoraș. Ruxandra Vodă dispune de o voce splendidă de coloratură, un timbru omogen și expresiv, încărcat de strălucire. Irina Săndulescu-Bălan excelează prin frumusețea tonului, patosul interpretării și siguranța tehnicii vocale. Iar Ruxandra Donose, prin timbrul grav, pastelat al vocii, inteligența muzicală și farmecul prezenței artistice. Tinerele cîntărețe se dovedesc a fi înzestrate cu calități artistice și vocale de anvergură pe care numai o școală de prim rang și un talent ieșit din comun le pot dărui citeodată unora și altora.

Desigur că prezența Corului Radioteleviziunii a încununat prin cele două ultime numere ale concertului — *Aria fetelor* din opera *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski și *Corul țăranilor* din opera *Mireasa Vîndută* de Smetana — eufonia vocală a acestei a doua părți a diminețtii muzicale la care am asistat. Această admirabilă formație artistică a Radioteleviziunii se afirmă încă o dată ca una dintre cele mai valoroase și prezente în viața noastră muzicală de concert și emisiune radio și televiziune. Omogenitatea vocală și siguranța ritmico-intonațională, calitatea sunetului și participarea artistică dăruită fac din munca acestui ansamblu și a dirijorului său — Aurel Grigoraș — minuni de artă profesionalizată pînă în ultimul detaliu.

Un concert de „superlative", am putea zice. Ne-am dori cît mai multe la fel.

Nicolae BRÎNDUȘ

Stagiunea camerală susținută de tineri interpreți

Cîteva sînt momentele care au marcat — în lunile mai și iunie — stagiunea camerală a tinerilor interpreți, atît la filarmonica bucureșteană cît și în ciclul manifestărilor publice susținute de studenții Conservatorului bucureștean ; în mod cert, nu atît natura talentului muzical-interpretativ devine marca prioritară a unor asemenea evenimente — din fericire viața noastră de concert, învățămîntul nostru artistic dispun de un bogat florilegiu de talente interpretative tinere — cît mai ales noutatea unor posibile implicații profesionale în zone specifice de interes repertorial capabile să lumineze perspective aparte de evoluție ale unor individualități aflate în plin proces de formare, de consolidare.

Mă gîndesc în primul rînd la recitalul de muzică românească susținut de violonista Georgiana Ciobanu, elevă a Liceului de Artă „George Enescu" din București, recital realizat în compania pianistului Adrian Tomescu, muzician ce dispune de o extinsă experiență în domeniul atît de divers al creației contemporane. În mod cert, se poate vorbi, în cazul tinerei interprete, de o inteligență muzicală activă, ordonatoare de la nivelul abordării pe ansamblu a programului și pînă la acela al alegerii adecvate a mijloacelor violonistice pe măsura climatului muzical poetic sugerat de text. Trebuie apreciată, din capul locului, drept o salutară orientare repertorială, structura atractios alcătuită a programului ce a inclus lucrări importante, chiar majore, ale repertoriului violonistic cameral românesc : *Sonata op. 14* de Pascal Bentoiu, *Sonatina* de Tiberiu Olah, *Ecoul unui omagiu* de Myriam Marbe, *Sonata în sol major* de Doru Popovici și, în final, *Suita „Impresii din copilărie"* de George Enescu, lucrare fundamentală a repertoriului violonistic românesc, a repertoriului cameral universal aparținînd primei jumătăți a secolului. Să apreciem, în acest caz, faptul cu totul remarcabil că această creație a găsit, în persoana Georgianei Ciobanu, pe cea mai tînără interpretă capabilă a o asimila în valorile ei fundamentale, de la înțelegerea și pătrunderea subtilităților poetice ale textului la stăpînirea fermă a rafinamentelor violonistice ale partiturii, asigurînd acea „colorare", acea timbrare sugestivă artistică a imaginilor suitei. Realizarea la un asemenea nivel a acestei majore creații constituie, aici, o certă izbîndă a scolii noastre violonistice, o izbîndă a unui tînăr pedagog — profesoara Mihaela Tomescu, care a orientat cu pricepere și entuziasm profesional drumul acestei realizări. Să menționăm faptul că aceeași interpretare s-a bucurat — cu cîteva săptămîni înainte — de o primire deosebit de călduroasă la manifestarea „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea. Aceeași fermitate interioară, aceeași seriozitate a caracterizat și abordarea celorlalte momente ale programului, în ciuda faptului că o anume prudență, o anume precauție, și-a pus amprenta asupra realizării acestora, lucrările fiind, probabil, în marea lor majoritate, pentru prima oară prezentate în public.

Celălalt moment de special interes — moment pe care îl considerăm drept un autentic eveniment al stagiunii studențești a Conservatorului bucureștean — a fost reprezentat de concertul incluzînd Sonate de pian de Prokofiev, program susținut de studenții clasei conduse de pianistul Constantin Ionescu-Vovu. Lipsită, deocamdată, de acel relief interior necesar susținerii acestei muzici, Viorela Ciucur a demonstrat, în *Sonata a II-a, în re minor*, că se află în faza unor acumulări profesionale utile ce trebuie să vizeze, în final, acea apropiere ce se dorește decentă, a partiturii. La Lorena Țecu, în *Sonata a VII-a, în si bemol*

https://biblioteca-digitala.ro

major, se poate remarca, în ciuda unui sunet foarte bine „pozat", o anume simplitate interioară ce nu aparține muzicii, o construcție insuficient finalizată — mai ales în ultima parte a lucrării, nuanțele dinamice mari fiind insuficient potențate în context.

Foarte rar prezentată în sălile noastre de concert, dimensiunile copleșitoare ale opusului necesită o susținere pe cît de amplă pe atît de dozată, *Sonata a VIII-a, în si bemol major*, a fost realizată de Koreh Orszolyia în sensul unei ample desfășurări poematice, cu o susținere emoțională ce potențează la nivel spiritual problematica lucrării, cu o aplecare uneori exagerată către un tip de expresivitate demonstrativ etalată, expresivitate pe care interpretul are obligația a o stăpîni la nivelul acelei „discreții" neoclasice ce alimentează filonul expresiv al muzicii lui Prokofiev.

Spirit alert, de o solidă fundamentare interioară, artistică, Racz Aládar dispune de o solidă experiență atît în domeniul repertoriului clasic cît și al celui contemporan. Poate tocmai din acest motiv, *Sonata a VI-a, în la major*, a beneficiat de o construcție riguroasă, viabilă de la nivelul reliefului expresiv, atent proporționat, și pînă la nivelul subtilităților timbral bine imaginate și pertinent integrate în context. Racz Aládar este deja un pianist ce dispune de o gîndire muzicală sistematică ce presupune atît apropierea adecvată față de text, de subtextul muzical al acestuia, cît și selectarea promptă a mijloacelor actului interpretativ. Sînt aspecte pe care le etalează, în mod demonstrativ, și recitalul său susținut cîteva zile mai tîrziu, la sfîrșitul lunii iunie, tot în Sala „George Enescu" a Conservatorului bucureștean, recital în cadrul căruia — alături de sonata de Prokofiev anterior comentată, alături de *Scherzo*-ul tînărului compozitor George Balint, au figurat două importante opus-uri ale repertoriului clasico-romantic și anume *Sonata op. 31 nr. 3* de Beethoven și marea *Sonată în do major* de Brahms. Se poate considera că Racz Aládar dispune nu numai de vocația, dar și de știința unui constructor ce comunică în mod convingător, comunicare condiționată de un remarcabil simț al măsurii, al echilibrului, de ceea ce în puține cuvinte se poate aprecia ca fiind un sigur și operativ bun simț muzical.

Dumitru AVAKIAN

PIANISTE

Camelia Cojocaru — Sima

Muzica este timp trăit : plămădită din durate — fără de care însești sunetele nu pot ființa — această artă, mai mult ca oricare alta, se exprimă concret grație interpretului, a cărui realizare se confundă, în concert, cu opera componistică înțeleasă ca atare.

Și interpretul este întotdeauna relevant, și cu atît mai mult în situația unor titluri de forță, cum sînt *Sonata Waldstein* de Beethoven, *Sonata în la major* de Schubert, *Sonata în si minor* de Liszt, care, prezentate publicului creează ținuta de eveniment, așa cum s-a definit recitalul pianistei Camelia Cojocaru-Sima, la Sala de muzică de la Muzul de Artă al Republicii Socialiste România, în 3 iunie 1987.

Aceste trei sonate reprezintă, fiecare în parte, puncte de vîrf ale oricărui afiș de recital ; ceea ce impune în interpretarea pianistei Camelia Cojocaru-Sima este explozia emoțională, fervoarea energetică și intelectuală, disponibilitatea pentru cele mai dificile și complexe atacuri și velocități pe claviatură, ceea ce configurează autenticul act de artă, de cultură și de profesionalitate.

În această accepție, recitalul s-a constituit impresionant, prin viziunea instrumentală îndelung elaborată și nuanțată de cunoașterea diferitelor stiluri și specificități temperamentale, interpreta mînuind dramele, incitările și construcțiile umane încifrate în partitură, totul fiind exprimat pe o întinsă gamă de intensități, timbralități și elanuri, și ca polarizare a unui admirabil și inatacabil sentiment al prezenței solistice și de mesager al unor lumi de spirit și temperamente care fac parte din sensibilitatea și gîndirea noastră muzicală, ca valori prin care se afirmă și se menține o cultură.

Recitalul pianistei Camelia Cojocaru-Sima a depășit astfel stadiul momentului, înscriindu-se pe linia care confirmă personalități puternice, viguroase, capabile să valorifice la un nivel superior maturitatea școlii românești de interpretare muzicală.

Am resimțit, dar, bucuria acestei celebrări a muzicii, am resimțit în arta pianistei Camelia Cojocaru-Sima viața nemijlocită a tinereții autentice și o pasionalitate matură și lucidă pentru acest instrument care el însuși reprezintă și exprimă o epocă de mari acumulări și victorii ale civilizației.

Mircea M. ȘTEFANESCU

Valentina Sandu

Valentina Sandu, studentă a Conservatorului bucureștean la secția de muzicologie, a prezentat într-un recital ambițios, de substanță, un program dens și divers, parcurgînd o diagonală prin istoria muzicii de la Scarlatti la Debussy și dovedind o remarcabilă capacitate de adaptare la stiluri și limbaje diferite.

După cele 4 *Sonate* de Scarlatti, a urmat *Sonata op. 26 în la bemol major* de Beethoven, lucrare care își ascunde dificultatea sub o aparență benignă, dar în care problematica de construcție provenită din schimbarea secvenței mișcărilor tradiționale se cere rezolvată cu un simț deosebit al echilibrului. Valentina Sandu a găsit tempo-ul favorabil, liniștit și curgător de la care să pornească în căutarea proporțiilor. Unitatea întregului a fost stabilită prin raporturile de tempo bine gîndite, printr-o dozare atentă a relațiilor dintre micro și macrostructură. Foarte frumos au sunat îndeosebi primele două părți. *Marșul funebru* ridicînd probleme care nu se soluționează numai prin supralicitarea sonorității ci și prin colorare și imaginație. Dar trebuie să recunoaștem că nici pianul din sala Studio a Ateneului nu vine în ajutorul interpreților și nu răspunde solicitărilor lor.

Cu toată această incompatibilitate, *Suita „Colțul copiilor"* de Debussy a beneficiat de o creionare fină, preocuparea pentru culoare traducîndu-se în sonorități și tente rafinate. Singulară în opera lui Debussy prin duioșia, emoția directă pe care o reflectă, suita cere interpretului o atitudine ambiguă între emoționalitate și obiectivitate. O cenzură intelectuală vie a ajutat-o pe Valentina Sandu să evite atît primejdia sentimentalizării cît și pe cea a distanțării și să găsească o cumpănă subtilă, dînd întregului eleganță dar și un fel de poezie candidă.

Creația lui Mozart pare să constituie un mediu în care natura muzicală a tinerei pianiste se desfășoară în coordonatele ei esențiale : claritate a gîndirii constructive, pătrundere sensibilă și cerebrală în miezul înțelesurilor și o anumită luminozitate clasică. În *Sonata în si bemol major KV 333* ea a surprins, sub învelișul figurațiilor fragile, grandoarea construcției, gravitatea expresiei, substanțialitatea fiecărui arabesc. Acesta a fost momentul privilegiat al recitalului și nu este puțin lucru ca măsura talentului unui tînăr interpret să fie dată de performanța sa într-o partitură mozartiană.

Poloneza op. 40 în do minor de Chopin a completat programul, demonstrînd că inteligența artistică și cultura pot suplini doar parțial disponibilitatea

https://biblioteca-digitala.ro

profundă pentru un anumit repertoriu — cel exploziv romantic — cel puțin în acest stadiu de evoluție. Patetismul, dezlănțuirile furtunoase, retorica romantică nu par să fie domeniul predilect al Valentinei Sandu (și nuanțele dinamice în forță nu suplinesc neapărat susținerea interioară). Fără îndoială, este și aceasta o etapă ce trebuie parcursă în formarea unui artist în vederea dobîndirii unei mai mari dezinvolturi interpretative ; împlinirea îi va veni din lărgirea universului interior, dar mai ales din aprofundarea propriilor ei resurse temperamentale.

Simona Scăunaș

Recitalul Simonei Scăunaș ne-a dezvăluit, incontestabil, o natură muzicală atrăgătoare, aflată într-un proces de perfecționare, cu perspective frumoase. Ieșirea pianistei pe podiumul de concert este rodul unor acumulări treptate, al sedimentării unor cunoștințe care au început să contureze deja personalitatea artistică a tinerei pianiste. Definitorie pentru talentul ei pare să fie o claritate a gîndirii muzicale care se traduce într-o articulare de mare acuratețe și logică a gîndirii, la nivelul microstructurii. De aici, o limpezime cristalină a rostirii și un echilibru clasic al expresiei, evidente îndeosebi în *Sonata op. 109* de Beethoven, cu care s-a deschis programul. Sunetul foarte îngrijit, frazarea expresivă, naturalețea și puritatea exprimării au dat, îndeosebi temei cu variațiuni finale, cursivitate și farmec senin.

Fantezia „Călătorul" de Schubert a găsit în Simona Scăunaș, dincolo de unele nesiguranțe tehnice, o interpretă inteligentă care a știut să transmită sensurile discursului muzical cu grație și seriozitate. Cantabilitatea vibrantă, simțul arcuirii melodicii, pe care pianista îl are într-un grad notabil, au raportat în mod fericit scriitura pianistică la rădăcinile ei în lied, care transferat în plan instrumental nu și-a pierdut valorile vocale. Cursul melodic își redobîndește în interpretarea Simonei Scăunaș elocvența, dar evoluțiile de o factură compozițională mai complexă nu au avut totdeauna suficientă susținere și în traseele muzicale au apărut goluri de tensiune.

Partitura *Sonatinei* de Ravel a oferit pianistei prilejul să realizeze momente de transparență și cizelare, într-o muzică ce i se potrivește prin rigoare și delicatețe. Rezolvarea formei miniaturizate a fost excelentă, dar ar fi fost necesară o exploatare mai imaginativă a componentei timbrale.

Cu acest recital, Simona Scăunaș ne-a demonstrat că ne aflăm în fața unui tînăr talent foarte promițător, cu o evoluție frumoasă, dar căruia îi mai rămîne încă de cucerit o deschidere interioară de mai largă cuprindere și dezvoltarea capacității de gîndire constructivă la nivelul formei mari, ceea ce va veni desigur cu timpul.

Elena ZOTTOVICEANU

DEBUTURI:

Basul Paul Basacopol

Cu ani în urmă, pregătindu-se pentru admiterea la Conservator, Paul Basacopol, cu toată vîrsta fragedă, m-a impresionat prin calitățile lui vocale de excepție. De atunci îi uram să reușească, în direcția interpretativă pe care și-a ales-o, prevăzîndu-i veritabile izbînzi pe marile scene de operă. Anii au trecut, studiile la Conservator au fost încheiate cu un frumos succes, după unii foarte apreciabil, în rolul în care a fost distribuit, din opera *Amorul doctor* de Pascal Bentoiu. Cu puțin timp în urmă, am fost invitat să-l urmăresc într-un recital de arii din opere și lieduri, susținut la Studioul Ateneului. Cu un program foarte bogat, divers din punct de vedere stilistic și dificil din punct de vedere tehnic, tînărul cîntăreț mi-a reconfirmat speranțele anterioare, de data aceasta el dovedindu-se un artist format, apt să abordeze cele mai responsabile partituri ale genului.

Cu o voce impresionantă, ca timbru și forță, Paul Basacopol se manifestă ca un artist complet, cunoscînd perfect secretele interpretării vocale și scenice. Cu alte cuvinte, putem aprecia că avem în el un cîntăreț de mare valoare, capabil să ne reprezinte cu cinste, în cele mai prestigioase ocazii. Celebra arie *Ombra mai fu* de Händel, așezată în deschiderea programului, a sunat cu autentică vibrație ; în continuare, *Aria lui Leporello* din opera *Don Giovanni* de Mozart, strălucind prin virtuozitate, cele două lieduri de Schubert și Schumann fiind prezentate, apoi, cu tensiunea și lirismul pe care cuceritoarele cîntece le solicită.

Din repertoriul românesc, *Greierele* și *Chiot* de Carmen Petra au fost interpretate cu multă inteligență și spirit, *Doina* de Doru Popovici fiind încărcată de nostalgie, în timp ce *Veselie* de Pascal Bentoiu a cucerit auditoriul prin antrenul și spiritul sărbătoresc conținute.

Greutatea programului desigur că a constituit-o repertoriul de operă italiană, din care tînărul interpret ne-a prezentat celebrele arii din operele *Simon Boccanegra* și *Ernani* de Verdi, *Boema* de Puccini și *Bărbierul din Sevilla* de Rossini. Întunecat, pătrunzător, sau jovial, plin de strălucire, glasul lui Paul Basacopol ne-a impresionat profund și a născut în noi dorința sinceră de a-l urmări îndeaproape, pe prima noastră scenă de operă.

Cu grijă și căldură particulare, tînărul cîntăreț a mai înscris, în programul său, tot spre sfîrșit, o arie din opera *Evgheni Oneghin* de Ceaikovski și o arie din opera *Aleko* de Rahmaninov, demonstrînd afinități și pentru genul operei ruse în care marii noștri basi din trecut au strălucit cu putere. Desigur că realizarea de excepție, a lui Paul Basacopol, trebuie apreciată și în legătură cu munca depusă de către pianista Krimhilda Cristescu, cu care a colaborat, pe parcursul programului, în condiții foarte bune.

Anton DOGARU

CLUJ-NAPOCA

Concerte la Filarmonică și la Conservatorul „G. Dima"

În cadrul tradiționalelor colaborări dintre Conservator și Filarmonica clujeană, concertul din 5 mai dirijat de Emil Simon se înscrie, fără îndoială, ca un eveniment demn de reținut, care ne-a prilejuit o întîlnire cu trei tineri interpreți, studenți : trombonistul Mircea Neamț-Gilovan — anul IV, în *Concertul* de V. Serocki, Eugen Koppándi — anul II — în *Concertul nr. 1 în re major pentru vioară și orchestră* de N. Paganini și pianistul Daniel Goiți — anul I — în *Concertul nr. 2 în do minor* de S. Rahmaninov, cu toții remarcabili din punctul de vedere al virtuților tehnice. Așteptăm pe viitor însă ca aceste prețioase însușiri să fie completate și printr-o mai adîncă și rafinată pătrundere a sensurilor muzicii lucrărilor abordate.

Despre una din recentele sale creații, intitulată *Măguri*, prezentată la Filarmonică în primă audiție clujeană — vineri, 8 mai — sub bagheta lui Cristian Mandeal, Liviu Comes spunea, în programul de sală : „Măgurile — imagine proprie peisajului românesc,

https://biblioteca-digitala.ro

mărginesc zările, unde se nasc și mor lumini și umbre și unde se ascund nebănuite plaiuri cu sensuri mioritice — îmbracă însușiri de simbol. Piesa *Măguri*, pentru orchestră, este mai puțin o descriere cît un comentariu liric, al acestei imagini".

Avînd la bază cîteva celule ritmico-melodice arhetipale, piesa dezvoltă un discurs monopartit, cu multiple arcuiri încadrate într-o formă de largă respirație. De dimensiuni relativ restrînse însă amplu orchestrată, lucrarea reprezintă cea de a patra reluare a unor idei muzicale ilustrate anterior în piese cu același titlu, scrise pentru flaut, clarinet și fagot — solo, impresionînd prin tensiunile lirice variate și coloritul autohton cu tentă arhaică discretă care împreună, sugerează sentimentul unor permanențe.

Distins cu importante premii internaționale, printre care locul întîi la Concursul Ceaikovski, ediția 1970, pianistul Arkadi Sevidov (URSS) ca solist în aceeași seară al *Concertului nr. 3 în do minor* de Beethoven, ne-a oferit — din păcate — o versiune de o inexplicabilă platitudine expresivă, în constrast cu evoluția sa din ziua următoare, în cadrul unui recital cu lucrări de Chopin, Liszt și Rahmaninov, care a întrunit unanime aprecieri.

După cum s-a putut constata de la un timp încoace, preocupat de abordarea unui repertoriu de mare consistență însă, mai puțin (sau chiar deloc) inclus în programele stagiunilor instituțiilor noastre simfonice, Cristian Mandeal ne-a propus, vineri, 12 mai, un „Concert J. S. Bach" în cadrul căruia am ascultat *Cantata nr. 51 pentru sopran și orchestră* (solistă: Ruxandra Vodă, posesoarea unei voci de remarcabilă calitate, bine cultivată, însă care, probabil, neobișnuită cu acustica sălii, a manifestat o oarecare labilitate în intonație) apoi, *Concertul în re minor pentru pian și orchestră* în interpretarea sobră și precisă a Danei Nigrim și *Suita a IV-a pentru orchestră*, într-o versiune fără reproș în datele sale stilistice fundamentale, dar cu un deficit de calitate în momentele solistice, în care am resimțit acut lipsa, în concert, a șefilor de partidă din compartimentul corzilor.

Cu mult interes a fost primit primul concert al celui de al doilea ciclu „Din creația compozitorilor clujeni" dedicat lui Constantin Rîpă care, pe lîngă lucrări deja cunoscute și comentate la vremea cuvenită, ca de pildă *Nom* pentru clarinet și pian (interpreți, Ioan Goilă și Alexandru Melak), *Protomuzica II* pentru cinci grupe de percuție (interpreți: Grigore Pop, Adriana Ghișu, Katalin Fábián, Dorina Pentelescu și Tibór Herczég), sau corurile *Pax ades* și *Laudă semințelor*, a mai cuprins în primă audiție absolută, ciclul intitulat *Cîntece de somn* pe versuri de Lucian Blaga („Insomnie" — „Cîntec înainte de a adormi" și „Cîntecul somnului", interpretate de Carmen Popescu-Oprișanu — alt, Ioana Mușat — vioară și Voichița Tiniș — pian), unde ideea poetică este redată muzical prin elemente repetitive și combinații timbrale sugestive, apoi *Solitudini* pentru două piane (interprete, Cecilia Sbârcea și Voichița Tiniș), în care lumea satului natal al compozitorului este evocată într-o suită de imagini sonore intitulate: „Cosașii", „Țintirim", „Iaz", „Gîze în amurg", învăluite în armonii evanescente, care disimulează puternicele conflicte interioare ale celui ce înțelege „imposibila întoarcere", precum și piesa corală *Transilvanie !*, pe versuri de Mircea Ștefănescu (solistă soprana Ramona Eremia), o impresionantă odă animată de sentimentul aparteneței la aceste străbune meleaguri. (A cîntat corul Filarmonicii dirijat de Cornel Groza).

Într-un „Concert de concerte" dirijat de Emil Simon — vineri, 15 mai, — Ștefan Ruha, în *Poème* de Chausson și Valentin Gheorghiu, ca interpret al propriului *Concert pentru pian și orchestră în la major*, au evoluat, ca de obicei, la înalte cote ale măiestriei lor, dar din păcate, în *Triplul concert pentru pian, vioară și violoncel* de Beethoven, alături de Alexandra Guțu, celor trei protagoniști le-a lipsit acea sudură de ansamblu, absolut necesară realizării convingătoare a unei creații de asemena factură.

Parcă în replică, recitalul formației „Collegium Musicum Academicum" (la 20 de ani de la înființare) susținut joi, 21 mai, în sala Studio a Conservatorului, cu lucrări de I. Hurnik, B. Martinu și A. Vivaldi — în care și-au adus contribuția flautistul Gavril Costea, oboistul Aurel Marc, violonistul Andrei Agoston, violoncelista Ilse László Herbert și clavecinista Ecaterina Botár — a strălucit tocmai datorită extraordinarei coeziuni de ansamblu între toți acești muzicieni, deasemenea de prim ordin. În seara următoare, la Filarmonică, Aurel Marc a cîntat ca solist sub bagheta lui Iochen Wehner (R.D.G.), în *Concertul în do major pentru oboi și orchestră de coarde* de Vivaldi, apoi împreună cu Andrei Agoston în *Concertul pentru vioară, oboi și orchestră de coarde* de Bach, realizînd versiuni de referință. În ceea ce privește prezența dirijorului oaspete la pupitrul Filarmonicii, ea a constituit pentru toată lumea o veritabilă revelație. Atît cele *Trei piese pentru orchestră de coarde* de Constantin Silvestri, unde Wehner a intuit perfect subtilitățile stilului nostru autohton, cît mai cu seamă *Simfonia a VII-a* de Franz Schubert, în care fiecare notă, fără exagerare, și-a afirmat rosturile estetice dincolo de litera, riguros respectată, a partiturii, au fost conduse cu o gestică extrem de precisă, de o simplitate esențială, cum rar ne-a fost dat să vedem pînă acum, spre un succes triumfal, pe deplin meritat.

Un recital de aleasă ținută ne-a oferit miercuri, 27 mai, Ansamblul de suflători al Filarmonicii, în care excelenții instrumentiști și muzicieni, Szöverdi Márton și Costea Samoilă — oboi, Kovács György și Barabás Adalbert — fagot, Oprea Vasile și Lung Dăian — corn, precum și clarinetiștii Hodrea Mircea și Lazăr Ilie, au interpretat cu acurateță stilistică, din ciclul „Integrala serenadelor și divertismentelor pentru suflători de W. A. Mozart", Divertismentele în mi bemol major K. V. 252 și nr. 16 K. V. 289, și *Serenada nr. 12 în do minor K. V. 388*. Sperăm ca viitoarea evoluție a formației să depășească această mai mult decît meritorie ralizare, printr-o mai rafinată exploatare expresivă a nuanțelor scăzute.

Ultimul concert simfonic al lunii — vineri 29 mai — a constituit un eveniment deosebit în viața muzicală a Clujului, prin prezentarea pentru prima dată în țara noastră, a poemului vocal simfonic *Clopotele* de S. Rahmaninov, după ciclul omonim al lui Edgar Allan Poe, în strălucita interpretare a dirijorului sovietic Edvard Civjel, un propagator fervent al creației marelui compozitor rus. (Menționăm că, tot sub bagheta sa, am ascultat în ultimii trei ani, *Simfonia a II-a* și *Dansurile simfonice*, de același autor). Atmosfera poetică, lirismul ardent din partea I — Allegro ma non tropo — și partea a II-a — Lento —, dar mai ales intensul dramatism al ultimelor două mișcări (Presto și Lento lugubre) au impresionat profund auditoriul. La reușita acestei versiuni și-au dat concursul: tenorul Ion Micu, Bianca Manoleanu și baritonul Alexandru Agache, împreună cu corul Filarmonicii instruit de Cornel Groza, de la care, în general, am fi dorit o mai adîncă pătrundere a semnificațiilor textului poetic, pentru ca acesta să-și găsească astfel deplina valorificare expresivă într-un plan vocal diversificat pe măsură și ca paletă coloristică.

Acest concert, ovaționat îndelung de un public deosebit de cald și receptiv, a mai cuprins Uvertura la *Visul unei nopți de vară* de F. Mendelssohn-Bartholdy și *Simfonia nr. 94 în sol major* — *„Surpriza"* de J. Haydn, tălmăcite, la rîndul lor, la aceleași înalte cote artistice.

https://biblioteca-digitala.ro

La închiderea stagiunii

Dedicat „Zilei internaționale a copilului", concertul din data de 1 iunie, dirijat de Cristian Mandeal, a prezentat unui numeros public trei foarte tinere interprete — le-am numit pe Diana Moș, cl. a IX-a la Liceul de artă „G. Enescu", violoncelista Andrea Márkos, cl. a X-a și pianista Maria-Selena Pop, cl. a XI-a (ambele eleve ale Liceului de artă din Cluj-Napoca) — în lucrări de mari pretenții cum sînt: *Concertul în mi minor pentru vioară și orchestră* de F. Mendelssohn-Bartholdy, *Concertul în la minor pentru violoncel și orchestră* de C. Saint-Saëns și *Concertul nr. 1 pentru pian și orchestră* de S. Prokofiev. Din capul locului trebuie spus că evoluția protagonistelor a fost răsplătită cu vii aplauze de toți cei prezenți în sală, care au apreciat astfel aplombul (în ciuda unor carențe de ordin tehnic) al Dianei Moș, sensibilitatea și naturalețea exprimării Andreei Markos, — cu un sunet frumos dar mai puțin opulent — și mai ales dezinvoltura și rafinamentul muzical și pianistic al Mariei Selena Pop, diferența de vîrstă punîndu-și, fără îndoială, amprenta asupra valorii prestației acestor tinere interprete, care merită și în continuare toată atenția noastră.

Cel de al doilea concert al ciclului „Din creația compozitorilor clujeni", dedicat de astă dată lui Valentin Timaru, a cuprins, din lucrările mai vechi, un *Interludiu* (interpretat de Ansamblul de percuție condus de Grigore Pop), fragment extras din oratoriul *Pe urmele Mioriței, unde* materialul muzical învești mîntat în culorile pitorești ale unor instrumente ca: toaca, tălăngile, zurgălăii ș. a. evoluează pe un traseu perfect arcuit, pe parcursul căruia alaiul suentelor pornește și revine la starea de repaos, asemeni unor gînduri frumoase, pline de înțelepciune —, apoi *Cadența pentru contrabas și percuție* despre care am mai scris cu alte prilejuri, extrasă din *Dublul concert* pentru respectivele instrumente (interpreți, aceiași de atunci și în prezentul concert: Dorin Marc și Grigore Pop), precum și *Sonata pentru oboi solo,* bine cunoscută publicului datorită excelentului oboist Aurel Marc (interpretul ei și cu această ocazie), înrudită ca atmosferă și limbaj — după cum însuși autorul o spune în programul de sală — cu *Variațiunile pentru pian,* lucrare compusă cu mai bine de două decenii în urmă și cîntată abia acum, în primă audiție absolută, de către pianista Mihaela Gavriș. Acest opus de tinerețe se distinge prin măiestria scriiturii, inspirația melodică, fantezia ritmică și armonică, puse în slujba unui conținut de un nobil lirism, cu contraste dinamice în cadrul larg al ambitusului pianistic. Cele trei cîntece pentru bas solo, cvartet de coarde și percuție — *Plouă stupid, Frumoasă ești pădurea mea* și *Vin țigăncile* — pe versuri de G. Topîrceanu, cuprinse sub genericul *Parodii vocal-instrumentale* — cea mai recentă lucrare a autorului — (interpreți: basul Gheorghe Roșu, cvartetul „Pro Camera" și Ansamblul de percuție condus de Gr. Pop), au constituit, după opinia noastră, o veritabilă revelație. Coloritul instrumental și vocal variat, caracterul viu și spiritual al primului cîntec, melodia și armonia deosebit de expresive, care fac din „Frumoasă ești pădurea mea" o originală pseudo-romanță, sau verva, pitorescul și lirismul plin de duioșie din „Vin țigăncile", onorează cum se cuvine admirabilul text literar.

Concertul a mai cuprins și *Cîntece pentru copii și instrumente muzicale* pe versuri de Valeria Boiculesi (interpretate de corul clasei a IV-a îndrumat de prof. Rodica Gîrbu și un grup de instrumentiști de la Liceul de artă, sub conducerea lui Constantin Arcu), unde sînt implicate în egală măsură atît valori estetice cît și pedagogice, precum și *Trei coruri pe versuri de L. Blaga* pentru cor mixt, flaut, 2 violonceli și 2 contrabași (ciclu închinat maestrului S. Toduță cu prilejul împlinirii a șapte decenii de viață, de către fostul său discipol), prezentate acum sub o formă revizuită, în primă audiție absolută, în care imaginile poetice sînt transpuse într-o muzică cu caracter melodico-armonic modal, cu inspirate efecte timbrale, prin intermediul ansamblului vocal-instrumental mai sus menționat. (Interpreți: corul Filarmonicii, Gavril Costea — flaut, Jakab Dula și Adálbert Török — violoncel, Alexandru Szabó și Dorin Marc — contrabas, sub conducerea lui Cornel Groza).

Concertul de vineri, 5 iunie ne-a relevat o dată mai mult, în *Simfonia a VIII-a* de A. Bruckner, excepționalele însușiri dirijorale ale lui Cristian Mandeal, viziunea sa atotcuprinzătoare, capacitatea artistului de asimilare a unui material muzical de asemenea dimesiuni și consistență, pînă la memorizarea în detaliu a partiturii, de care se poate dispensa apoi, în mod absolut justificat, în momentul oficierii actului interpretativ. În ceea ce privește prima lucrare inclusă în program, *Konzertstück pentru 4 corni și orchestră* — de Schumann — una din creațiile mai puțin reprezentative ale compozitorului — ea a prilejuit, mai ales, etalarea virtuților tehnice individuale și colective ale unor excelenți instrumentiști ca: Alexandru Marc, Dăian Lung, Vasile Oprea și Traian Tulbure.

În cele două recitaluri susținute la interval doar de patru zile, împreună cu pianistul Mihai Ungureanu, violonista Mirela Capătă — ale cărei disponibilități interpretative s-au dovedit pînă în prezent notabile — ne-a propus un repertoriu care, atît sub aspectul consistenței, cît și din punct de vedere cantitativ, nu a putut fi asimilat și redat în condiții satisfăcătoare. (Iată și lucrările pentru vioară și pian la care ne-am referit: L. V. Beethoven: *Sonata Kreutzer,* S. Prokofiev: *Sonata nr. 2 în re major* și G. Enescu: *Sonata a III-a op. 25 „în caracter popular românesc"* — luni, 8 iunie; S. Toduță: *Sonata nr. 1,* L. Comes: *Sonata,* E. Terényi: *Sonatina,* V. Herman: *Triptic* și S. Toduță: *Sonata nr. 2* — joi, 11 iunie)...

Cu deosebit interes a fost urmărit — marți, 9 iunie — ultimul recital din *„Integrala sonatelor pentru vioară și clavecin, de J. S. Bach"* (Sonatele 4, 5 și 6), al lui Ștefan Ruha și al Ecaterinei Botár, ca de altfel și încheierea ciclului *„Integrala divertismentelor și serenadelor de W. A. Mozart"* în interpretarea Ansamblului de suflători al Filarmonicii, luni, 15 iunie, ambele manifestări desfășurîndu-se și de această dată la Muzeul de artă clujean.

Despre concertul vocal-simfonic al Filarmonicii, dirijat de Emil Simon, cu care prestigiosul ansamblu a concurat în faza republicană a Festivalului Național „Cîntarea României", vineri — 12 iunie, (în program: V. Herman *Muzică antică,* W. G. Berger: *Concertul pentru vioară și orchestră,* solist Ștefan Ruha și G. Enescu: *Simfonia I în mi bemol major),* deși pînă la ora cînd scriem aceste rînduri verdictul juriului încă nu a fost pronunțat, cronicarul are totuși obligația de a-și spune propria-i părere. Mărturisim că rar ne-a fost dat să participăm la o manifestare de acest gen, în care înaltul profesionalism să se îmbine în asemenea măsură cu dăruirea totală a interpreților în timpul realizării actului artistic, fapt soldat cu ulmitoare — nu însă și nebănuite — performanțe individuale sau colective, care au făcut, fără exagerare, ca ficare moment al creațiilor prezentate să se constituie în adevărate revelații. Un sincer și entuziast bravo! am strigat atunci la sfîrșitul concertului, iar acum, pe această cale ținem să aducem fără rezerve, cele mai calde elogii acestui minunat colectiv de autentici artiști!

În finalul stagiunii, Opera Română a prezentat (28 iunie), în premieră absolută, *Ciuleandra,* balet în două acte (opt tablouri), după nuvela cu același nume de Liviu Rebreanu. (Scenariu de balet — Alexandru Iorga, adaptarea muzical-coregrafică fiind realizată de Carmen Petra-Basacopol, respectiv — Adrian Mureșan). Prin toți factorii săi constitutivi care au acțio-

https://biblioteca-digitala.ro

nat în cîmpul estetic ca o unitate complexă, spectacolul a obținut un binemeritat succes. Dar după cum se cunoaște, atît în teatrul liric cît și în domeniul

Moment din baletul „Ciuleandra"

baletului, muzica reprezintă, în ultimă instanță, elementul de bază inițial care, prin logica sa intrinsecă, prin greutatea specifică a ideilor ce-i determină întreaga evoluție, constituie suportul pe care se vor clădi mai apoi toate celelalte valori ale unui spectacol. Obligată la o exprimare cît mai concisă (menționăm că personajul principal, Puiu Faranga, se află activ și permanent în scenă), Carmen Petra Basacopol a creat o partitură muzicală a cărei execuție durează mai puțin de o oră, fapt ce se reflectă în mod direct în realizarea celor opt tablouri, cu atmosfera lor proprie, prin transfigurarea elementului folcloric pînă la nivelul unor esențe cu rol simbolic. Astfel, ritmul, ca factor primordial, apare diversificat nu numai în structurile sale orizontale sau pe verticală, ci și sub aspectul caracterului, datorită variatelor impulsuri dinamice provenite din utilizarea, cu deosebită suplețe și rafinament, a unui amplu aparat orchestral. Totuși, pentru compozitoare, retro-viziunea demersului literar a constituit, după opinia noastră, o problemă a cărei rezolvare poate comporta discuții, deoarece abia în actul al doilea (tabloul 5), rememorarea faptelor din care se articulează acțiunea surprinde momentul dansului „Ciuleandra", al cărui motiv binecunoscut în spațiul nostru autohton — și pe care, de ce să n-o spunem, îl așteptam dominînd obsesiv, sub diferite ipostaze caracterologice, întreaga muzică — apare, dovedindu-și în continuare, pînă în final, virtuțile sale în gradarea tensiunilor muzicale și în planul dramaturgiei spectacolului.

Casiu BARBU

CRAIOVA

Concurs interjudețean de vioară

Încurajat de succesul celor trei ediții anuale (1984—1986) ale concursului interjudețean de creație și interpretare muzicală „G. Dima", organizat în colaborare cu Comitetul Județean Cluj al U.T.C. și cu Conservatorul de muzică din Cluj-Napoca, Colegiul Criticilor Muzicali din A.T.M. a inițiat un nou concurs interjudețean de interpretare, avînd de această dată, ca parteneri, Comitetul Județean Dolj al U.T.C. și Filarmonica „Oltenia" din Craiova. Prima ediție a noii competiții, desfășurată în perioada 11—14 iunie 1987, a fost dedicată viorii (următoarea, programată pentru 4—8 mai 1988 va fi un concurs de pian), fiind structurată pe două grupuri de vîrste: A — între 21 și 35 de ani, B — între 16 și 20 de ani, ambele supuse unor probe de maximă exigență, pe parcursul a trei etape, dintre care primele două eliminatorii. Astfel, în etapa I, concurenții au avut de interpretat — la ambele grupe — cîte două mișcări dintr-o partită (grupa B) sau sonată (grupa A) de Bach pentru vioară solo, o parte dintr-un concert de Mozart, un capriciu de Paganini și o lucrare de Enescu (*Impromptu concertant* la grupa B, părțile 1, 2, 3 ale *Impresiilor din copilărie* la grupa A). În etapa a II-a au urmat cîte o sonată (de Beethoven, Brahms, Schubert sau Schumann la grupa B, de Ravel, Debussy, Bartók sau Prokofiev la grupa A), o sonatină (grupa B) sau o sonată (grupa A) de un compozitor român și o piesă de virtuozitate la alegere, iar în etapa a III-a, cîte un concert cu acompaniamentul orchestrei simfonice a Filarmonicii „Oltenia" (de un grad de dificultate adecvat fiecărei grupe). După cum se poate vedea, cerințele impuse concurenților au fost extrem de riguroase, situîndu-se la nivelul practicat în marile concursuri internaționale de vioară. Dacă, în ciuda acestor înalte exigențe, la concurs s-au înscris 8 concurenți la grupa B și 5 la grupa A, aceasta înseamnă că s-au găsit în total 13 tineri violoniști — veniți din București, Cluj-Napoca, Iași, Brașov, Craiova — capabili să înfrunte rigorile unei competiții de asemenea anvergură, ceea ce mi se pare extrem de semnificativ. În bună măsură, toți aceștia erau bine cunoscuți de membrii Colegiului Criticilor Muzicali, ca urmare a participării lor la diferite Gale de tineri concertiști sau la festivalul „Tinere talente" de la Rîmnicu Vîlcea, dar numai în cadrul concursului, cînd au fost supuși unor probe comparabile, s-a putut realiza o ierarhizare de către un juriu de specialitate (alcătuit din Ștefan Gheorghiu — președinte, Modest Cichirdan — vice-președinte, Daniel Podlovschi, Cornelia Bronzetti, Valeriu Maior, Alfred Hoffman, Dumitru Avakian — membri). Dacă în etapa a II-a au ajuns 11 din cei 13 concurenți, dar în etapa finală numai 4 — cîte 2 la fiecare grupă —, aceasta atestă cît de departe a mers exigența juriului. Dintre aceștia 4 s-au desemnat și violoniștii distinși cu premiile concursului.

La grupa „mare", premiul I (denumit „Dinu Lipatti") a fost decernat pe bună dreptate Luminiței Rogacev, care a strălucit pe parcursul etapelor, mai ales în *Ciacona* de Bach, în *Sonata a III-a* de Enescu, în *Sonata a III-a* de Ysaye și — în final — în *Concertul de vioară* de Brahms, impunîndu-se prin varietatea coloristică, puterea de comunicare, siguranța intonației, expresia directă, unind temperamentul cu luciditatea. În continuarea palmaresului, premiul II a fost conferit Luminiței Burcă, o violonistă de mare seriozitate și ardere expresivă, admirabilă în *Impresiile din copilărie* de Enescu, în *Sonata* de Debussy, în *Capriciul vienez* de Kreisler și în *Concertul* de Glazunov, datorită sunetului consistent, fermității tră-

https://biblioteca-digitala.ro

săturilor de arcuș, tehnicii impecabile. Premiul III nu a fost acordat, deși dintre ceilalți concurenți intrați în etapa a II-a s-ar fi putut poate recruta măcar încă un finalist, eventual studentul clujean Jenö Koppandi — deosebit de dezinvolt în rezolvarea problemelor ridicate de tehnica virtuoză a viorii — dîndu-i-se astfel posibilitatea de a prezenta în etapa finală *Concertul în re major* de Paganini, una din lucrările de bază ale repertoriului său actual.

La grupa „mică", destinația premiului I a fost indiscutabilă : încă din etapele premergătoare, Florin Ionescu-Galați a cucerit sufragiile unanime prin virtuozitatea debordantă cu care a parcurs *Capriciul nr. 16* de Paganini, *Rondo capriccioso* de Saint-Saëns, pentru a impresiona în *Concertul nr. 2 în re minor* de Wieniawski datorită unui elan tineresc irezistibil, unit cu o siguranță tehnică pilduitoare. I-a urmat în clasament, cu premiul III — neacordîndu-se premiul II — Ruxandra Constantinovici, o violonistă de formație solidă, excelentă mai ales în *Impromptu concertant* de Enescu și *Sonatina* de Olah, după care a realizat în etapa finală o versiune viguroasă a *Concertului* de Glazunov. Și aici au existat printre concurenții ajunși în etapa a II-a unii cu merite care ar fi putut eventual justifica pătrunderea lor în etapa finală. Mă refer mai ales la Georgiana Ciobanu, al cărei cînt de mare sensibilitate și siguranță stilistică s-a impus cu deosebire în paginile de Bach *(Sarabanda* și *Giga* din *Partita în re minor)*, Mozart (partea I din *Concertul nr. 3)* și Beethoven *(Sonata nr. 5)*, motiv pentru care a și fost distinsă cu premiul special al Colegiului Criticilor Muzicali. S-a mai remarcat și Luminița Mihai în *Sonatina nr. 1* de Terényi și în *Capriciul* de Saint-Saëns — Ysaye, interpretate cu o notabilă spontaneitate.

În ansamblu, forurile craiovene au asigurat condiții organizatorice remarcabile la această primă ediție, în ciuda lipsei oricărei experiențe prealabile pentru o asemenea manifestare. Broșura competiției, redactată cu o relevabilă minuțiozitate de către Gheorghe Fabian, secretarul juriului, a inclus toate detaliile necesare — regulamentul concursului, repertoriile generale pentru fiecare grupă, programul de desfășurare pe zile și ore, componența juriului, biografiile și repertoriile tuturor concurenților, anunțarea datei viitoarei ediții din 1988 —, constituind astfel un extrem de util instrument de lucru pentru toți participanții. La rîndul lor, instrumeniștii Filarmonicii „Oltenia" dirijați de Modest Cichirdan au adus o prețioasă contribuție la succesul etapei finale, după cum și pianiștii acompaniatori în primele două etape s-au dovedit parteneri de nădejde ai concurenților. Prin prevederile regulamentare de mare dificultate puse în fața concurenților, competiția interjudețeană de la Craiova s-a constituit ca o manifestare de indiscutabilă utilitate în îndrumarea tinerilor noștri violoniști pa calea unui profesionalism de superioară ținută.

Edgar ELIAN

Marga — 1987

În comuna Marga a avut loc, în zilele de 6 și 7 iunie 1987, reuniunea corală pentru copii „Timotei Popovici", în cea de a V-a ei ediție, organizată de Consiliul Județean Caraș-Severin al Organizației Pionierilor, de Consiliul Popular al Județului Caraș-Severin, de Comitetul Județean de Cultură și Educație Socialistă, de Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor și de Asociația Corală „Marga". Manifestarea propriu-zisă a fost precedată de o consfătuire metodică a profesorilor de muzică din județ, prezidată de compozitorul și profesorul universitar dr. Liviu Comes, care a și prezentat o interesantă comunicare privind unele „Metode de educație prin cîntec a copiilor de vîrstă școlară mică" ; cîțiva elevi din Corul „Canon" al Școlii gnerale, sub conducerea prof. Dumitru Jompan, au susținut exemplificările programate de Liviu Comes. În continuare au prezentat comunicări prof. Dumitru Jompan („Corul școlii — mijloc de educație patriotică"), prof. Adriana Caciuc, din Oțelu Roșu („Jocuri muzicale — mijloc de formare și educare a aptitudinilor artistice și motrice la copii"), și, în premieră, ca o agreabilă și interesantă apariție, trei eleve din ultimul an al Liceului Pedagogic din Caransebeș : Lucia Negrea („Repertoriul pentru copii — mijloc important de educație"), Elena Stancu („Cîntecele și jocurile muzicale din folclorul copiilor, expresie de accesibilitate pentru realizarea educației muzicale la preșcolari și școlari mici"), și Daniela Deaconu („Universul copiilor oglindit în creația lui Dumitru Georgescu Kiriac"). Îndrumate de profesorul lor de muzică Marcel Rusu, cele trei viitoare absolvente și învățătoare s-au achitat în mod onorabil de sarcina pe care au avut-o de a se prezenta în fața unui auditoriu avizat în probleme de educație muzicală, care în cele din urmă le-a aplaudat cu căldură. Prin curajul și interesantele lor referate, apariția celor trei viitoare absolvente într-un astfel de cadru constituie un frumos exemplu pentru cele care le vor urma. Am regretat numai lipsa unei audiențe mai largi, atît din rîndul dascălilor cît și al elevilor din ultimii ani ai Liceului Pedagogic.

În seara zilei de sîmbătă 6 iunie a. c., într-un cadru sărbătoresc și cu o prezență numeroasă a sătenilor din Marga, s-au închis cursurile Univrsității de educația muzicală (al V-lea an de funcționare), cu care prilej au luat cuvîntul muzicologul Gheorghe Firca și compozitorul Liviu Comes, ambii vorbitori relieînd necesitatea Universității, dar și buna frecvență a sătenilor cursanți. Această primă zi a Festivalului s-a încheiat cu un concert coral susținut de trei formații din Marga, dirijate de Dumitru Jompan : Corul „Canon" al Școlii generale, Grupul coral cameral și Corala „Mărgana".

Reuniunea corală propriu-zisă a avut loc duminică 7 iunie a. c., în sala Căminului cultural, vremea rece și ploioasă nefavorizînd spectacole în aer liber, așa cum fuseseră programate. În acest an s-a putut înregistra atît o creștere numerică a formațiilor participante, cît și un salt calitativ în interpretare și în selecționarea repertoriului. Au apărut pe scenă 23 de formații corale — am putea spune de pe întreg cuprinsul țării — totalizînd peste o mie de elevi din diverse clase ale unor școli de specialitate sau de cultură generală, instruiți și dirijați de profesori care au acordat interes și prețuire acestei frumoase reuniuni corale pentru copii din țara noastră. Au fost interpretate cca. 170 de piese românești — creații corale pentru copii sau prelucrări de cîntece populare. Mai puțin abordat a fost repertoriul clasic românesc și universal.

Pentru a consemna strădaniile copiilor și profesorilor lor, ne facem datoria de a prezenta aici formațiile participante, în ordinea înscrierii lor în programul reuniunii.

1. Corul „Voinicelul" al C.P.S.P. din Oțelu Roșu Dirijor : Adriana Caciuc.
2. Corul de cameră al Școlii Generale din Băuțar. Dirijor : Elena Ianto.
3. Corul Școlii Generale Nr. 1 din Oțelu Roșu. Dirijor : Angela Boșcaiu.
4. Corul „Mugurii primăverii" al Școlii Generale din Băile Herculane. Dirijor : Martin Achim.
5. Corul Școlii Generale Nr. 14 din Sibiu. Dirijor : Erze Eugen.
6. Corul Școlii Generale Nr. 2 din Lugoj. Dirijor : Constantin Rusu.
7. Corul „Modus vivendi" al Școlii Generale Nr. 8 din Deva. Dirijor : Doina Hotea.
8. Corul Liceului Pedagogic din Sibiu. Dirijor : Gabriela Ducea.
9. Corul claselor II—IV al Școlii Generale Nr. 2 din Caransebeș. Dirijor : Persida Beg.

https://biblioteca-digitala.ro

10. Corul claselor II—IV ale Şcolii Generale Nr. 9 din Reşiţa. Dirijor : prof. Gertrude Sirbu ; la pian, prof. Rodica Tismănaru.

11. Corul de cameră al claselor V—VIII ale Liceului Pedagogic din Caransebeş. Dirijor : Elisabeta Pătraşcu.

12. Corul Şcolii Generale Nr. 7 din Caransebeş. Dirijor Maria Rusu.

13. Corul Şcolii Generale Nr. 6 din Reşiţa. Dirijor : Lucia Micşa.

14. Corul de cameră „Armonia" al Şcolii Generale Nr. 12 din Reşiţa. Dirijor : Lia Ponoran.

15. Corul de cameră al Şcolii Generale Nr. 2 din Reşiţa. Dirijor : Carmen Morariu.

16. Corul Şcolii Generale Nr. 8 din Reşiţa. Dirijor : Doru Morariu.

17. Corul Liceului Pedagogic din Caransebeş. Dirijor : Marcel Rusu. (Unele piese au fost dirijate de elevele din ultimul an).

18. Corul Şcolii Generale din Tirnova. Dirijor : Mariana Sirbu.

19. Corurile reunite ale Şcolilor Generale Nr. 162 şi 184 din Bucureşti. Dirijori : Anca Gorga şi Victor Gorga.

20. Corul „Infantis Maris" al C.P.S.P. din Constanţa : Dirijor Florentina Ghiţescu.

Acestor coruri li s-au adăugat şi cele trei formaţii din comuna Marga, dirijate de Dumitru Jompan, care şi-au prezentat programul cu o seară mai înainte, cu prilejul închiderii cursurilor Universităţii săteşti de educaţie muzicală.

Manifestările întregii reuniuni au fost urmărite cu interes de sătenii comunei Marga, care şi în acest an s-au întrecut în a fi gazde bune, primitoare, copiii veniţi din localităţi îndepărtate găsind la Marga cunoscuta ospitalitate a unor gospodari cu mare dragoste de muzică, mîndri de faptul că în comuna lor se desfăşoară unica reuniune a corurilor de copii din ţară. Îi felicităm pe săteni şi le transmitem şi pe această cale mulţumirile şi recunoştinţa unor copii care au dus cu ei, în satele şi oraşele în care locuiesc, o părticică din dragostea lor pentru „puii de români", după cum se exprima odinioară prof. George Breazul, care au imprimat aici o molipsitoare veselie ce va răsuna prin văile şi pe sub dealurile Mărgane pînă în anul viitor, la cea de a VI-a ediţie. A fost o manifestare de masă reuşită din multe puncte de vedere, pentru care îi felicităm pe organizatori şi pe animatori, pe profesorii de muzică, dirijori ai corurilor, dar şi pe copiii interpreţi, care s-au comportat minunat pe scenă şi în „cantonament".

Acum, după cea de a V-a ediţie a acestei manifestări, ţinînd seama de experienţa acumulată şi mai ales de proporţiile pe care aceasta, sîntem convinşi, le va lua în viitor, sînt necesare cîteva remarci.

S-au făcut unele propuneri ca reuniunea să se transforme în concurs al corurilor de copii şi să se desfăşoare într-o localitate mai mare. Din multe motive considerăm că este bine ca această unică reuniune să rămînă aşa cum este, nu concurs, şi să se desfăşoare în continuare la Marga. Frumuseţea naturii Mărgane, mîndria şi ospitalitatea sătenilor, entuziasmul cu care aceştia participă la toate manifestările şi mai ales la toate cerinţele de organizare, prezenţa din ce în ce mai numeroasă a formaţiilor corale de copii, bucuria celor mititei şi a celor măricei de a-şi etala talentele artistice pe scena din Marga, toate acestea au demonstrat că ideea unei astfel de manifestări localizate pe valea Bistrei, este singura ce poate susţine interesul participanţilor. Iar dacă ne place să visăm, de ce să nu mergem cu gîndul la o întîlnire a corurilor de copii cu participare internaţională ? Sîntem convinşi că Mărganii, cu orgoliul şi mîndria cunoscute, vor putea susţine şi această iniţiativă.

Selecţia reportoriului rămîne încă o problemă deschisă. În cronici trecute am arătat că nu numai ideea poetică trebuie să determine pe dirijori în alegerea pieselor, ci şi valoarea artistică muzicală a acestora. Şi la această ediţie au figurat în repertoriul corurilor de copii cîntece care nu stîrnesc nici interesul interpreţilor şi nici emoţie în rîndul auditoriului. Se impune o mai atentă selecţie a cîntecelor, renunţîndu-se la acele piese prefabricate, fără valoare artistică, chiar dacă multe din ele au fost tipărite în diverse colecţii. O frumoasă impresie au produs-o acele coruri care au interpretat cîntece expresive din punct de vedere muzical, chiar dacă unele din ele erau compuse şi executate la unison sau însoţite de un discret acompaniament de chitară. Sîntem convinşi că la viitoarea ediţie, profesorii de muzică vor şti să selecţioneze piese corale de un înalt nivel artistic, creaţii contemporane româneşti expresive din punct de vedere muzical, dar şi creaţii din repertoriul clasic, destul de neglijate în ediţia acestui an.

În legătură cu organizarea manifestării, am propune ca audiţiile corale să înceapă chiar din prima zi, în aşa fel încît să dispară teama că nu vor putea fi ascultate cu acelaşi interes toate formaţiile participante, sau ca acestea să-şi limiteze programul la 10—15 minute, să intre şi să iasă din scenă rapid etc. Consfătuirea cu profesorii de muzică ar putea avea loc, de pildă, în prima zi după orele 19, iar închiderea cursurilor universităţii s-ar putea organiza la sfîrşitul celei de a doua zile, după închiderea reuniunii corale.

Şi la această a V-a ediţie a fost tipărit şi difuzat un Program, util tuturor participanţilor. Dacă tot se editează şi se fac cheltuieli cu tiparul, atunci ar fi bine ca acest Program să aibă o ţinută cît mai frumoasă şi un conţinut corect. În juriul reuniunii, de exemplu, au fost menţionate numele a 11 muzicieni, din care 7 nu s-au prezentat. Numele compozitorilor, autori ai pieselor corale incluse în programul fiecărei formaţii, ar trebui redate în întregime, corect formulate, în aşa fel încît cititorul să ştie despre cine este vorba. Iată de pildă cum a fost menţionat numele compozitoarei Doina Nemţeanu-Rotaru : la p. 6, nr. 8 apare D. N. Rotaru ; la p. 8, nr. 15, D. Neamţu ; la p. 7, nr. 14, D. Rotaru etc. Se cuvine deci o mai mare atenţie la redactarea Programului, care reprezintă oglinda fidelă a manifestării. Fiecare formaţie participantă să comunice în scris (nu telefonic), în mod corect şi cît mai exact programul pe care doreşte să-l execute, iar înscrierea în Programul general să se facă în aşa fel încît să nu apară neclarităţi sau modificări de ultimă oră.

Cît priveşte necesitatea continuării periodice a reuniunii corale pentru copii „Timotei Popovici" nu vom insista aici : caracterul ei educativ-patriotic, bucuria ce licăreşte permanent în ochii copiilor, contactul acestora cu o colectivitate mult lărgită, posibilitatea ce li se oferă profesorilor-dirijori de a cunoaşte evoluţia artistică muzicală a multor altor formaţii corale de copii, frumuseţea naturii înconjurătoare, căldura şi plăcuta ospitalitate a sătenilor, şi nu în ultimul rînd străduinţile organizatorilor — ale organelor locale, ale profesorului Dumitru Jompan, cel care animă întreaga atmosferă sărbătorească a acestor zile cu o energie şi dăruire mereu împrospătate din propria-i dragoste pentru copii şi pentru muzică — toate acestea ne determină să credem că vom fi martori ai unor viitoare întîlniri artistice entuziaste, bine organizate, la Marga, a multor formaţii corale de copii din întreaga ţară.

Titus MOISESCU

https://biblioteca-digitala.ro

IAȘI

În ultimii ani, Liceul de artă „Octav Băncilă" din Iași s-a remarcat printr-o strălucită serie de absolvenți al căror repertoriu era cu mult mai avansat decît cel cerut de programa analitică respectivă. Luîndu-se inițiativa, în comun cu Filarmonica „Moldova", de a se organiza „Concerte de concerte" sau recitaluri cu elevii liceului, de la secția muzică, am avut revelația unor talente excepționale, care au continuat să se afirme în viața muzicală ieșeană și a țării și în timpul anilor de studiu la conservator. Enumerăm, fără vreo intenție de ierarhizare, cîțiva din acei tineri care și-au dovedit însușirile cu prisosință : Liliana Golescu (pian), Laurențiu Gherman și Florin Găureanu (violoncel), Adriana Nedriță, Mugurel Markos, Oana Zaiț, Artorex Căuneac (vioară) și mulți alții care, în manifestările Conservatorului ieșean și în diferite competiții, au dovedit calitățile lor și seriozitatea învățămîntului muzical ieșean.

La recentele audiții și recitaluri organizate de Liceul de artă, numărul elevilor de excepție a crescut simțitor. Astfel că, prea lungă ar fi enumerarea celor care au dat dovadă a fi frumoase speranțe. Două nume ne-au reținut, însă, în mod deosebit atenția : pianiștii Samir Golescu, absolvent și Raluca Știrbăț, care a terminat recent clasa a VI-a.

Nivelul repertoriilor, condiția tehnică, capacitatea interpretativă a acestor tineri sînt de-a dreptul uimitoare.

În recitalul său, Samir Golescu a arătat că știe să cînte un *Preludiu* și o *Fugă* din *Clavecinul bine temperat* de J. S. Bach cu înțelegerea unui artist matur și cu transparența unui rafinat interpret. În contrast cu stăpînirea de sine și cu atitudinea olimpiană a interpretării lui Bach, tînărul pianist s-a arătat tălmăcitor în profunzime, angrenat sincer în efluviile afective degajate de cele două mari sonate pe care le-a executat cu aplomb și totală contopire : *Appassionata* de Beethoven și *Sonata în si minor* de Liszt. În cursul interpretării acestor sonate n-am mai avut în față un elev, ci un artist sigur de el.

Cu *Balada nr. 4* de Chopin și cu bis-urile oferite : *Studiul în re diez minor* op. 8 nr. 12 de Skriabin și *Mephisto-vals* de Liszt (în această ultimă piesă pierzîndu-și intrucîtva controlul dozajului), tînărul Samir Golescu a făcut dovada unei capacități de înțelegere a stilurilor puțin obișnuită la vîrsta sa, afirmîndu-se ca un artist de frumos viitor.

De la aceeași clasă, a profesorului Marin Pînzariu, ne-a fost prezentată, într-un recital, Raluca Știrbăț. La cei 15 ani ai săi, ea s-a încumetat să abordeze *Sonata op. 31 nr. 2* de Beethoven, denumită și „Sonata cu recitativ", interpretînd-o cu o maturitate de gîndire rară la o asemenea vîrstă. Dacă pedalizarea ar fi fost mai sobru dozată, am fi avut o realizare artistică de cea mai aleasă ținută. Sonoritățile zglobii ale celor 4 *Sonate* de Scarlatti, cu care a început recitalul, au marcat realizarea atmosferei luminoase a muzicii creatorului stilului pianistic modern.

Cu aceeași intuiție și înțelegere stilistică, s-a contopit cu muzica chopiniană, din care a ales *Fantezie-impromptu*, op. 66 în do diez minor, *Scherzo nr. 2*, op. 31 în si bemol minor și *Balada nr. 1* în sol minor a căror poezie a redat-o fără maniere romanțioase, fără grandilocvențe inutile, dovedind că știe să păstreze proporțiile și limitele unei atît de rafinate muzici.

Interpretînd cu vigoare *Bourrée* de Enescu, Raluca Știrbăț a încheiat un program cu care a cucerit total ascultătorii. Ținuta artistică certă a recitalului ne întărește convingerea că pianista adolescentă de astăzi se va impune cu strălucire în viața muzicală de mîine.

George PASCU

COSTINEȘTI

Concurs de muzică de dans pentru tineret — ediția a II-a

Cea de a II-a ediție a Concursului de muzică de dans pentru tineret, organizat de Comitetul Central al Uniunii Tineretului Comunist în colaborare cu Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor, Consiliul Culturii și Educației Socialiste și Radioteleviziunea română și-a desfășurat etapa finală la Teatrul de vară din Costinești, în contextul unor concerte-spectacol (10—11 iulie), urmate, firesc, de gala laureaților.

Conturînd în general un profil unitar manifestării, cele 32 de melodii — selectate din aproximativ o sută — au ilustrat, cu minime excepții, latura ritmată, de accentuat dinamism a genului, fără a exclude însă aspectul melodic, cantabil. Pentru unii autori muzica de dans nu s-a deosebit prin nimic de muzica așa-zis ușoară, construită clar în tiparul succesiunii cuplet-refren, guvernat de principiul contrastului, relevat de diferiți parametri ai discursului. Astfel, multe lucrări au preluat larga respirație melodică ce ține de tradiția șlagărului românesc, integrînd-o unor refrene alerte, rapide. Pentru alții caracterul dansant s-a definit prin pulsația impetuoasă. Fără a distinge cu limpezime coordonate tipice ale acestui domeniu, finala concursului a creionat însă un spațiu componistic divers prin multitudinea căutărilor posibile ; de fapt, însuși genericul competiției propune autorilor abordarea unei problematici care a polarizat mai puțin preocupările componistice ca specific în sine, căci s-a cerut o muzică *pentru* dans (de discotecă în primul rînd, dar nu numai !) și nu o muzică doar *pretabilă* dansului — unele titluri încadrîndu-se însă în această ultimă categorie. Deci, un teren încă insuficient explorat, care așteaptă noi și noi tentative de cucerire. (Poate că între acestea se va acorda un loc mai „vizibil" și dansurilor lente, deoarece se pare că nici moda, nici preferințele tinerilor nu le-au exclus deocamdată !).

Interesantă — și probabil că nu întîmplătoare — a fost ponderea mare a tinerilor autori prezenți pe afiș, dublată, desigur, de cea a tinerilor interpreți, unii în evoluții scenice pline de vigoare și vervă, urmărind prin energia și mobilitatea aparițiilor antrenante un plus de comunicativitate, o tendință către „show"-ul interpretativ. Soliști ca Marina Scupra, Loredana Groza, Dana Bartzer, Eugenia Dan, Sorina Moldvai, Oana Sîrbu, Gabriel Cotabiță, Cornelia Vorvoreanu, Daniela Nicol — pentru a nu menționa decît pe cîțiva dintre cei care au obținut laurii premiilor, alături de creatorii muzicii și textului — au captat atenția, aparițiile lor fiind adesea acompaniate de ilustrația coregrafică datorată grupurilor de dans modern din București și Cluj-Napoca.

Alături de piesele premiate, semnate de Dan Dimitriu (cele două lucrări cucerind locul I), de Dan Creimerman (premiul II), de Alexandru Simu și Ilie Vorvoreanu (premiul III), de Ionel Tudor (premiul Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor), de Octav Firulescu (premiul Consiliului Culturii și Educației Socialiste), de Ion Cristinoiu (premiul special al juriului), de Mircea Drăgan, Dragoș Nedelcu și Corneliu Meraru (mențiuni) sau de Ionel Văduva-Necșoiu (premiul Ansamblului artistic al U.T.C.) s-au impus cu o deosebită pregnanță — prin modernitatea realizării instrumental-timbrale ca și prin inspirata elaborare, simplă dar pentrantă — cele patru creații ale compozitorilor membri ai juriului, creații prezentate în afara concursului de Laurențiu Profeta, Cornel Fugaru, Adrian Enescu și Anton Șuteu.

A.I.A.

https://biblioteca-digitala.ro

Mihai Popescu, „Repertoriul general al creației muzicale românești"

A apărut, la Editura Muzicală, Suplimentul Repertoriului General al Creației Muzicale Românești de Mihai Popescu. În 1979, apărea primul volum al acestui Repertoriu (cuprinzînd muzica simfonică, concertantă, vocal-simfonică, de operă, operetă și balet și muzica de fanfară); în 1981, al doilea volum cuprindea creația camerală. Acum, iată, Suplimentul din 1987 vine să completeze, să aducă la zi, cu ultimele creații, volumele anterioare. Pe scurt, în tonul sec al datelor, aceasta ar fi istoria unei prodigioase întreprinderi, unice în lume. Pentru că, într-adevăr, unică este această anvisajare exhaustivă a unui teritoriu al unei culturi naționale, precum Repertoriul tuturor creațiilor muzicale pe care le-a produs spiritualitatea românească.

Cred că sînt un om informat în ceea ce privește muzica românească, în special în producția din ultimele decenii, atît din pasiune și interes intelectual, cît și prin natura profesiunii de muzicolog. Știu sigur că scriind cărți, studii, articole, lucrînd emisiuni radiofonice despre muzica românească nu m-am putut despărți de cele trei volume ale Repertoriului lui Mihai Popescu. Și cred, de asemenea, că orice cercetător — de azi sau de mîine — al muzicii românești se va afla în aceeași situație de a nu se putea dispensa de travaliul lui Mihai Popescu.

Presupun că rîndurile următoare le-ar putea semna, din tot sufletul, oricare membru al Uniunii Compozitorilor. Mihai Popescu aparține, deja, legendei breslei compozitorilor. Suflet imens, alături de oricare muzician, fie el tînăr ori deplin consacrat, în orice împrejurare, gata să te ajute cu tot ceea ce poate, să-ți dea un sfat, să-ți procure o carte rară sau o partitură greu accesibilă, Mihai Popescu este unul dintre cei care susțin moral — și în limita posibilităților și material — eforturile de afirmare ale muzicii românești.

Mihai Popescu era singurul, prin împătimirea lui totală în fața partiturilor, a manuscriselor, a documentelor, chemat să realizeze, printr-un efort imens, cu prețul a mii și mii de ore de lucru, un adevărat monument în care sînt gravate izbînzile muzicii românești. Undeva, cîndva, m-a frapat un titlu în care, vorbindu-se despre o mare personalitate din lumea artelor, se folosea o metaforă aparent paradoxală: i se atribuia, acelei personalități, „fantezia unui ceasornic". Cu cele trei volume ale Repertoriului lui Mihai Popescu în față, această metaforă nu mi se mai pare deloc surprinzătoare; o înțeleg în modul cel mai concret cu putință.

Să revin, însă, după această lungă paranteză pur sentimentală, la coordonatele efective ale travaliului lui Mihai Popescu. Cum spuneam, cum o știe toată breasla compozitorilor și muzicologilor români, Repertoriul lui Mihai Popescu conține, în ordine alfabetică, pe toți, pe *absolut toți* compozitorii români din toate timpurile, cu *toate* creațiile lor, din *toate* genurile muzicale. Mă grăbesc să spun, încă de pe acum, că Mihai Popescu lucrează deja la un al patrulea volum care va cuprinde întreaga creație corală românească, cu miile și miile ei de titluri. Ordonarea materialului se face după criterii riguroase, îndelung cumpănite, astfel încît oricine consultă Repertoriul poate avea, imediat, o primă imagine asupra unui compozitor, asupra lucrării sale, asupra ambientului în care a fost creată. Dacă ar fi să decupăm din munca lui Mihai Popescu numai și faptul că aflăm din volumele sale pentru ce tip de ansamblu este scrisă fiecare lucrare inclusă în ele (deci nomenclatorul complet al instrumentarului folosit) avem, iată, o cale de pătrundere — altminteri nu ușor de găsit — spre interioritatea textului muzical ce ne-ar putea interesa la un moment dat. Dacă, de pildă, un dirijor de azi, de mîine, de peste cîteva decenii, al oricărei Filarmonici din țară, va voi să se informeze rapid asupra unei lucrări din Repertoriul simfonic românesc, compatibilă cu forma'ța pe care o conduce, Repertoriul lui Mihai Popescu îi va fi sfetnic de neînlocuit. Dacă, vreodată, un muzicolog va voi să cunoască lucrările gravate pe discuri de-a lungul anilor, pentru a avea o imagine corectă asupra felului în care „Electrecordul" și-a făcut datoria față de muzica românească, tot cărțile lui Mihai Popescu îi vor fi ghid competent. Orice lucrare muzicologică, oricît de avansat ar fi nivelul considerațiilor pe care ar vrea el să-l atingă, nu va putea pleca, ca prag de lansare onestă a demersului, decît tot de la opusul migălos al lui Mihai Popescu.

Repet un lucru pe care l-am afirmat încă de la început: întreprinderea lui Mihai Popescu, vădind vocația și dăruirea celui cu har, este fără precedent în lume. Cunoaștem, cu toții, repertorii parțiale — cuprinzînd creația unui compozitor, a unei epoci etc. — de mare utilitate, dar niciunul nu se încumetă să afle un criteriu de cuprindere exhaustivă a unei părți semnificative a unei culturi naționale, cum este muzica. Mihai Popescu a îndrăznit acest lucru și rezultatul și-a demonstrat eficacitatea. Sîntem recunoscători pasiunii de necuprins a lui Mihai Popescu, dăruirii sale totale pentru realizarea acestui Repertoriu general al creației muzicale românești. Ca orice ediție cu adevărat impunător, opusul lui Mihai Popescu poartă amprenta modestiei și a retragerii autorului în fața prezenței efective a produsului cristalizat.

Întrucît consider apariția Suplimentului lui Mihai Popescu — și presupun că sînt în asentimentul tuturor colegilor mei la această chestiune — un adevărat eveniment editorial, pentru a cărui promptitudine de apariție sîntem recunoscători Editurii Muzicale a Uniunii Compozitorilor, n-aș vrea să închei rîndurile acestea în modul în care se concluzionează o recenzie, ci îmi voi permite, în continuare, să completez această primă secțiune a articolului cu o scurtă discuție — încărcată și afectiv, dar și ideatic — cu autorul cărții respective, cu minunatul om care este Mihai Popescu.

— Stimate Mihai Popescu, v-aș pune o întrebare al cărui răspuns *implicit* îl constituie însăși lucrarea d-voastră — al cărui răspuns *explicit* îl întrezăresc: ce v-a îndemnat la lucru pentru *Repertoriul general al creației muzicale românești?*

— Ai ghicit... Răspunsul meu este: dragostea! Dragostea pentru muzica românească, pentru toți compozitorii care au ilustrat-o, o ilustrează, o vor ilustra de-acum încolo, dragostea pentru patrimoniul — atît de fragil în aspectul lui material — al spiritualității noastre; iată ce m-a îndemnat să mă pun, cu rîvnă, la lucru...

— Într-adevăr, *Repertoriul*... d-voastră se constituie într-o „epură" — dacă pot spune așa — a muzicii românești, într-o prezentare în „raccourci"

https://biblioteca-digitala.ro

a patrimoniului la care au trudit multe generații de compozitori.

— Vezi, în atîtea zile și nopți, pe care le-am petrecut cu adîncă bucurie lucrînd la ordonarea unui material imens, sentimentul de admirație pentru *fiecare* titlu pe care îl detaliam nu m-a părăsit o clipă; încurajările atîtor oameni de bine pe care îi admir, pe care îi iubesc, nu au constituit, nici ele, un mai mic imbold în ceea ce făceam.

— Vreau să amintesc aici, ca o ilustrare — între atîtea altele, deși ea are un caracter special, prin semnificația-i — de minuția travaliului d-voastră, faptul că Mihai Andricu v-a încredințat *întreaga* lui operă pentru a o clasa, a o conserva, a o cerceta...

— Da, o astfel de încredere, venind din partea unui maestru ca M. Andricu nu e puțin lucru; am fost toată viața fericit că am putut trăi printre atîția oameni de seamă, cărora, a le face cel mai neînsemnat serviciu reprezintă o onoare și o bucurie nespuse...

— Puterea d-voastră de muncă, seriozitatea și meticulozitatea străduințelor d-voastră v-au asigurat respectul și colaborarea unor importante foruri de cultură internațională. Mă gîndesc, de pildă, la faptul că, atunci cînd o universitate americană de prestigiu, care se interesează de toate ipostazele ilustrării muzicale a operei lui Shakespeare, a apelat la Uniunea Compozitorilor din România pentru a fi sprijinită în demersurile ei, *d-voastră* ați fost cel solicitat să „rezolvați" problema...

— Ești amabil că amintești acest lucru. Într-adevăr, am purces la descoperirea *tuturor* muzicilor de scenă care, de-a lungul anilor, au însoțit reprezentațiile shakespeariene în România și, uneori, montările regisorilor români peste hotare... Treabă de maniac...

— Treaba de împătimit și de om conștient de valoarea *adevăratei* umilințe în fața produsului culturii. Mă gîndesc, întotdeauna, ce exemplu superb constituie travaliul d-voastră pentru tinerele generații de muzicologi, de la care așteptăm — cu toții mult mai mult decît niște cronicuțe prizărite în ziare ori în emisiunile radiofonice... Voiam să vă mai întreb ceva: ați lucrat, tot timpul, singur?

— Da, materialul l-am strîns singur, l-am ordonat în nenumărate ore de zi, de noapte... Am avut, totuși, un ajutor de neprețuit: soția mea, care, tot așa, în ore fără de sfîrșit, a bătut la mașină ceea ce nici o dactilografă n-ar fi făcut-o. Și a mai fost și ajutorul moral al compozitorilor români: e puțin lucru?

— V-ați angajat, acum, la realizarea Repertoriului coral românesc, tezaur de inestimabilă valoare a culturii noastre muzicale; cuprinde un număr imens de titluri, nu-i așa?

— Mii și mii... Uneori mă simt copleșit, aș fi gata să renunț; atîtea lucrări, atîtea versuri, atîtea locuri diferite de cîntat partitura... Însă bucuria de care îți vorbeam și voluptatea petrecerii timpului în intimitatea atîtor compozitori, în intimitatea paginilor pe care le-au înegrit ei, mă fac să-mi schimb gîndul și să pornesc, a doua zi, mai cu tragere de inimă, la treabă...

— Stimate Mihai Popescu, sînt absolut convins că vorbesc la unison cu toți compozitorii, cu toți muzicologii care, de cîțiva ani, vă cunosc munca asiduă: recunoștința pentru aceasta din urmă nu poate fi cuprinsă în cuvinte, ba se cere, mereu, convertită în fapte...

— Nu-mi doresc nimic altceva... Vă mulțumesc tuturor!

Fred POPOVICI

Viorel Cosma, „Interferenzen in der Musik" Studien und Aufsätze, Kriterion Verlag, Bukarest

Deosebit de importante pentru integrarea culturii române în circuitul valorilor internaționale sînt cărțile de tip „interferențe"! Printr-un cumul de date provenind din cele mai diverse domenii, și plasate, în timp, în toate epocile istoriei omenirii ca și prin punerea lor în relație se realizează, cu fiecare etapă a cercetării, o reconsiderare, implicit o redimensionare a tradițiilor culturii românești în context universal. Viorel Cosma, muzicolog de reputație internațională, și-a dedicat o mare parte a activității sale de cercetare stabilirii unor astfel de interferențe, aplecîndu-se cu grijă și tenacitate asupra unor documente de arhivă pe care, nu o dată, le-a descoperit el însuși, și prin care a reușit, o dată în plus, să impună cultura muzicală românească atenției cercetătorilor de pretutindeni. Pentru activitatea sa, Viorel Cosma a fost distins cu *Medalia Internațională Béla Bartók* acordată cu ocazia Centenarului Bartók, Budapesta, 1981, pentru rezultatele observațiilor sale privind viața și activitatea compozitorului maghiar născut pe pămînt românesc. În 1953, muzicologul român începe cercetarea corespondenței lui Béla Bartók cu muzicieni și oameni de cultură români. Viorel Cosma va fi primul muzicolog care va semna studii privind opera lui Béla Bartók și ecourile sale în România. Trei dintre aceste studii sînt incluse și în volumul pe care îl prezentăm. În 1984 tot lui Viorel Cosma i se acordă și premiul „Artisjus" — la Budapesta, pentru întreaga sa activitate de promovare a creației muzicale maghiare clasice și moderne în cadrul unor activități practice (ciclul de recitaluri *Vocația universală a folclorului românesc)* și prin scrieri teoretice, urmărind problema interferențelor culturii muzicale române cu tradițiile altor culturi muzicale europene — maghiară, germană, cehă, slovacă etc.

Cele 15 studii cuprinse în volumul *Interferenzen in der Musik* sînt semnate de Viorel Cosma și pot fi grupate în două mari capitole. Primul ar oferi — prin detalierea de date și fapte — o pledoarie istorică pentru cunoașterea începuturilor culturii muzicale românești, pledoarie susținută și argumentată cu informații (în majoritate de natură arheologică) provenind din Evul Mediu și ajungînd pînă în epoca modernă (secolul XIX, Școlile naționale). Printre descoperirile de valoare excepțională semnalăm faptul că toate formulele de notație europeană (alfabetică, neume, scrierea bisericească, notație lineară, tabulaturi etc.) se pot găsi și în arhivele și bibliotecile românești. Mai mult, în Transilvania s-a practisat în perioada Renașterii o notație colorată (verde) ce poate fi găsită doar în această regiune. Alte date inedite de viață muzicală sînt semnalate în legătură cu activitatea numeroșilor muzicieni străini (instrumentiști, cîntăreți, trupe de teatru, dirijori și formații instrumentale) care au activat aici sau au vizitat orașele românești. Deosebit de interesante sînt și informațiile privind cîteva prime audiții românești care ne situează printre primele țări europene deschise noului, întărind și mai mult afirmația că viața culturală (muzicală) românească era sincronă cu cultura muzicală europeană. Viorel Cosma susține ideea prin fapte și documente de netăgăduit. Din paginile sale aflăm, printre altele, că *Simfonia a VII-a* de Beethoven s-a cîntat mai întîi la București și apoi la Paris, și că finalul *Simfoniei a IX-a* a genialului maestru era dirijat de către Flechtenmacher la București încă din vremea Unirii. Tot Viorel Cosma a descoperit și amănuntul surprin-

https://biblioteca-digitala.ro

zător că oratoriilor lui Bach și Händel se găseau, partituri tipărite, la Sibiu pe vremea cînd la Viena nu circulau încă nici copii, ca și faptul că, tot la Sibiu, a activat ca organist Peter Schimert, elev al lui Bach (și lista „descoperirilor emoționante ar putea continua !). Pe direcție inversă, se refac viața și activitatea unor creatori români, învățați de tip umanist, a căror activitate nu a rămas fără ecou în context internațional (Ioan Căianu, Dimitrie Cantemir și alții).

Partea a II-a a cărții urmărește receptarea muzicii lui Händel și Teleman, a lui Beethoven și a lui Johan Strauss-fiul, a paginilor semnate de Janáček, Martinu și Bartók de către publicul românesc. Detaliată este și influența de esență pe care folclorul românesc a avut-o asupra muzicienilor străini care ne-au vizitat țara, mai mult, ecourile cîntecului și jocului popular românesc în cultura muzicală a Europei.

Paginile cuprinse în acest volum au fost deja publicate în limba română sau au constituit obiectul unor comunicări științifice susținute în țară sau în străinătate, între anii 1959—1980. Ele sînt, în egală măsură, o dovadă de netăgăduit a activității de o viață a muzicologului Viorel Cosma și documente de nestimabilă valoare ce aduc argumente în plus pentru tradițiile și vigoarea culturii muzicale românești. Volumul mai cuprinde un consistent număr de imagini — portrete, fotocopii de documente manuscrise etc. — multe unicate, extrase din arhiva personală a autorului. Numai cuvinte de laudă și de mulțumire eminentului muzician și traducător, Dr. Klaus Kessler care, la rîndu-i, a facilitat, circulația informației prin traducerile sale în limba germană. Volumul *Interferenzen in der Musik* se constituie astfel, ca un model de cel mai autentic profesionalism, un exemplu ce se cere imperios urmat, într-o nobilă dorință de a plasa cultura muzicală românească, în context internațional, pe locul cuvenit.

C.S.

DE PESTE HOTARE

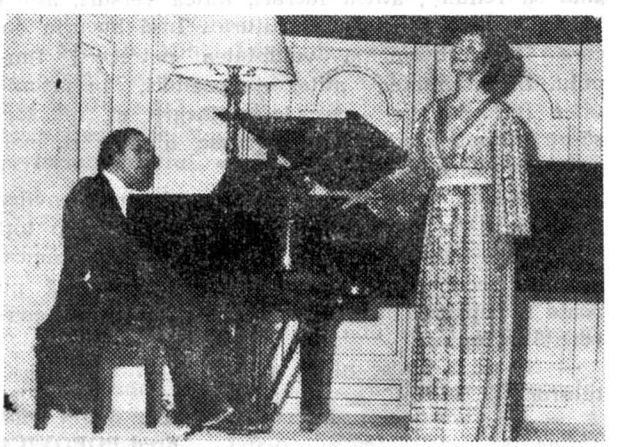
Serbările muzicale din Touraine (XXIV)

Muzică de cameră de Brahms

Muzica lui Johannes Brahms a pătruns greu în Franța. Caracterul ei introspectiv, nespectaculos, nuanțele sufletești în general anevoie exprimabile altfel decît prin sonorități, armoniile prelungi și întomnate, necesitatea de a zăbovi îndelung într-un univers care nu se lasă lesne descoperit — toate acestea n-au putut cuceri de la primul contact un public cu o structură psihică sensibil diferită și poate înclinat către picturalul, către stări poetice concretizabile, către culori net diferențiate, către conflicte teatrale. În primele decenii ale secolului, cînd George Enescu trudea cu vioara și bagheta — pentru impunerea multor valori muzicale, între altele a tuturor compozitorilor francezi contemporani, el aducea Parisului, nu fără riscuri, și muzica lui Brahms (realizînd, de pildă, prima audiție aci a *Dublului concert pentru vioară, violoncel și orchestră* în compania lui André Hekking). Lucrurile au evoluat totuși, iar astăzi, un festival de prestigiu ajuns la cea de a XXIV-a ediție, cum este cel intitulat ***Fêtes Musicales en Touraine***, și-a asumat cutezătoarea hotărîre de a se dedica anul acesta în întregime creației camerale a lui Brahms. La prima vedere, un program care nu poate atrage mulțimile, rebarbative la necesitatea concentrării pe parcursuri aparent aride ; un program, însă, de autentică substanțialitate muzicală — și care a sfîrșit prin a reuni un public nu numai numeros, ci și entuziast, semn că opera consecventă de educare lentă dar eficace a auditorilor francezi prin eforturile forurilor specializate (nu trebuie uitat aportul unor posturi ca France-Musique, France-Culture etc.) a dat roade.

Festivalul din Touraine era, fără îndoială, conștient de răspunderea unei asemenea decizii. Într-un studiu introductiv plin de interes, intitulat „Ca să-l iubești pe Brahms", publicat în caietul program, Jean-François-Labie arată pe șleau că „foarte multă vreme, Franța a dorit să se țină departe de Brahms, în care se încăpățîna să vadă un compozitor academic, greoi, ignorînd totul despre efectele febrei romantice".

În ce măsură asemenea prejudecăți au fost depășite ne-a fost relevat, de pildă, de aclamațiile care au salutat unul din evenimentele Festivalului din Touraine (de la hambarul medieval din Meslay, lîngă Tours) — anume recitalul de lieduri al sopranei Edith Mathis, acompaniată de un pianist concetățean — elvețian, Gérard Wyss. Pînă acum, o cunoșteam pe marea cîntăreață exclusiv din discuri sau din filmul de operă ; dar acum, ne-am convins „pe viu" că este o autentică urmașă a unor uriașe ale tălmăcirii liedului, ca Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann sau Elisabeth Schwarzkopf, în sensul că toate resursele aflate în adorabilele miniaturi vocale sînt potențate la maximum pentru alcătuirea unei dramaturgii interioare captivante în cea mai înaltă măsură. „Academicul" Brahms (totdeauna mi s-a părut absurd asemenea calificativ aplicat unui compozitor care a creat unele din cele mai pasionate melodii dezvăluite de muzica veacului trecut) se transformă, într-o atare tălmăcire, într-un prieten apropiat, martor și exponent al propriilor trăiri încercate de ascultător, lirismul ajunge incandescent și înzestrat cu o forță de penetrație căreia nu i se poate rezista. Fără îndoială că Edith Mathis are și o calitate certă de a-și hipnotiza ascultătorul, ochii ce scapără scîntei, intensitatea, tensiunea actului interpretativ se întrupează într-un curent sufletesc de un voltaj neobișnuit. Splendidele *Volkslieder*, perle ale operei de culegător și armonizator de cîntece populare (le-am ascultat la noi interpretate de excelente tinere cîntărețe, ca Irina Săndulescu-Bălan și Liliana Petrescu-Nichiteanu), vehemența declarațiilor de dragoste *Meine Liebe ist grün* rămîn, de pildă, de neuitat.



Recital Edith Mathis (la pian, Gérard Wyss)

https://biblioteca-digitala.ro

O altă seară memorabilă a fost cea inaugurală, în care formația americană de cvartet de coarde „Fine Arts" a colaborat cu doi instrumentiști de înaltă clasă formați la Conservatorul „Ceaikovski" din Moscova, violistul Iuri Bașmet, personaj focos și misterios (publicul francez îi spunea cu tandrețe „Le corbeau noir" într-o vreme cînd scrisori semnate cu acest pseudonim răscoleau lectorii ziarelor însetate de senzațional) și violoncelista Karine Gheorghian, cunoscută și publicului nostru. Rezultatul : o operă brahmsiană de tinerețe, *Sextetul de coarde în si bemol major*, op. 18 a răsunat cu o asemenea molipsitoare energie, încît supranumele de „Sextetul primăverii" a apărut justificat, deși alți comentatori văd în această măreață pagină inspirația nordică, componenta de melancolie, voalată și gravă. Este semn că marile opere au semnificații multiple și deschise interpreților. În prealabil, „Fine Arts Quartet" ne dăruise cele două *Cvartete de coarde*, op. 51 — *nr. 1 în do minor* și *nr. 2 în la minor*, dovedindu-ne cu o elocință instrumentală irezistibilă că temerile celor ce ezită să se apropie de asemenea capodopere din pricina caracterului lor elaborat și abstract se topesc în fața unei vocații artistice puternice și realizate cu măiestrie pe măsură.

Am avut, de-a lungul dimineților și serilor egal de luminate, la Meslay, de capacitatea de comunicare a muzicii lui Brahms, și revelația meritelor noilor generații de interpreți francezi. Astfel, Michel Dalberto, înfățișat lumii muzicale de victoriile obținute la concursuri de notorietate („Clara Haskil" — Vevey 1975 și Leeds, 1978) a colaborat, la două piane și patru mîini, cu marele Nikita Magaloff, care la 75 de ani rămîne același pianist de farmec și concepție,

Nikita Magaloff și Michel Dalberto

aplaudat și de publicul bucureștean cu căldură. Simbioza între oratoria de sorginte romantică a virtuozității lui Magaloff și discreția, distincția personalității tînărului său partener ne-au creat momente de autentică elevație artistică, poate mai puțin în *Sonata pentru două piane în fa minor*, op. 34 B (ceva mai greu de asimilat decît aceeași muzică, în versiunea pentru cvintet de coarde și pian), cît în *Variațiunile pe o temă de Schumann*, op. 23 sau în *Dansurile ungare*. Foarte iubit de public este și tînărul violonist Raphaël Oleg, care a adus Franței premiul I la Concursul Ceaikovski din Moscova de anul trecut. Cel mai deplin moment al concertului său a fost prilejuit de colaborarea cu pianista Hortense Cartier-Bresson și violoncelistul François Guye, într-o avîntată versiune a *Trio-ului nr. 2 în do major*, op. 87. În *Sonatele* pentru vioară, însă, grevate și de concurența cu un număr impresionant de interpretări de excepție a unor lucrări dintre cele mai frecventate de marii maeștri ai arcușului, n-am regăsit mai mult decît... un bun nivel de școală. Pe de altă parte, un nume de notorietate al artei interpreților francezi la instrumentele de suflat, clarinetistul Michel Portal, și-a arătat clasa în frazele lungi, învăluitoare, ale *Cvintetului în si minor*, op. 115, dăruit în compania formației de cvartet „Orlando". În același concert, un alt cîștigător la Concursul „Ceaikovski" — pianistul englez Barry Douglas, nu ne-a făcut să regăsim toată măreția sumbră a *Cvintetului în fa minor*, op. 34.

În aceeași zi în care, la amiază, Iuri Bașmet nu-și întîlnise, alături de Mikail Muntian, inspirația dăruită în urmă cu doi ani de supremul partener — Sviatoslav Richter — lăsîndu-ne să tînjim după intensitatea lirismului emanat de *Sonatele* op. 120, am ascultat seara corul de cameră al Orchestrei naționale din Lyon, dirijat de Bernard Tétu, într-unul din concertele cele mai discutabile ale Festivalului din Touraine, în care nici măcar farmecul celor *18 Valsuri op. 52* (la pian, la patru mîini, Georges Pludermacher și Jean-François Heisser) n-a putut învinge dezagrementele intonației aproximative a corului și improvizația pregătirii instrumentale. Din fericire, prestigiul cîntului coral francez a fost restabilit de o formație a orașului-gazdă, ansamblul „Jean de Ockeghem" din Tours, care a evoluat într-una din diminețile Festivalului la sediul formației, din Place Châteauneuf. Sub conducerea unui distins muzician, Claude Panterne, acești coriști, interpreți amatori (ceea ce nu i-a împiedicat, de la întemeierea ansamblului, în 1959, să obțină nu mai puțin de 17 premii internaționale și un mare premiu al discului) ne-au oferit un program din paginile de gen ale lui Schubert și Brahms, parcurs cu noblețe, disciplină muzicală, simț al răspunderii colective și al stilului. Ne-am bucurat, după o îndelungă frecventare a „Serbărilor muzicale din Touraine", să cunoaștem resursele atît de îmbucurătoare ale unei formații ce ilustrează convingător tradiția corală locală, cu rădăcini multiseculare.

Un violoncelist de sensibilitate vibrantă, Mișa Maisky, însoțit la pian de Pavel Ghililov, a încheiat desfășurarea impresionantă a paginilor de muzică de cameră ale lui Brahms, nu numai prin cele două sonate dăruite instrumentului său, dar și prin împrumutarea, transcripția *Sonatei în sol major* pentru vioară, op. 78.

Ecourile Festivalului au fost prelungite și de o reușită expoziție, „În jurul lui Brahms", organizată și găzduită de „Musée des Beaux Arts" din Tours. Îndeosebi lucrări de Max Klinger (1857—1920) și Henri Fantin-Latour (1836—1904) ne-au dovedit că, oricît s-ar părea de curios, muzica aparent exclusiv interioară și tainică a marelui maestru a avut ecouri uneori convingătoare în inspirația plastică a contemporanilor săi.

Premiul discului în țara lui Sibelius

De data aceasta, juriul Premiului Internațional al Criticilor de Disc s-a reunit în Finlanda, între 18 și 25 iulie, după ce, cei zeci critici (grupul, evocat pe larg în nr. 10/1986 din „Muzica", s-a îmbogățit cu un italian, dr. Enzo Restagno, de la „Stampa sera" din Torino, unde conduce și Festivalul muzical) s-au întîlnit mai întîi la Stockholm, pentru două zile. Am ajuns în seara primei dintre acestea, prea tîrziu pentru a mai putea lua parte la reprezentația cu *La Clemenza di Tito (Titus)* de Mozart, desfășurată în încîntătorul teatru de epocă din Drottningholm dar la timp pentru întîlnirea de a doua zi de la centrul de informații muzical, care — foarte

https://biblioteca-digitala.ro

bine organizat — folosește timpul pentru a prezenta, într-un minutaj minim, activitatea celor de la *Institutet för Rikskonserter* (un fel de ARIA suedeză), producția de discuri națională, stilul de interpretare de la Drottningholm, propagarea activității compozitorilor suedezi etc. Eficiența maximă se datorește în bună măsură și criticului suedez din grupul nostru, Bengt Peijel, care a prevăzut și a anunțat fiecare amănunt al reuniunii juriului, de anul acesta — totul desfășurîndu-se „ca la carte".

A urmat traversarea Mării Baltice, de la Stockholm la Helsinki, începută la șase seara, cînd soarele nu dă vreun semn că are de gînd să se culce (este timpul nopților luminoase ale nordului), așa că, în afară de perspectiva splendidă a Stockholm-ului, putem admira, de pe puntea uriașului *ferry-boat* care ne transportă, mulțimea insulelor faimosului arhipelag suedez. Sosirea la Helsinki are loc a doua zi la ora 9 dimineața, așa că facem cunoștință de îndată cu capitala Finlandei, nouă pentru aproape tot grupul. Portul — și orașul — nu au monumentalitate zdrobitoare, în schimb ilustrează de la început darul special al acestor oameni pentru arhitectură și pentru a te face să intri deîndată în climatul lor, în peisaj, în arta de a primi oaspeți.

Sîntem invitați — fiecare reuniune a juriului are caracteristicile specifice ale locului ales — de secția culturală și de presă a Ministerului de Externe — și deci ne bucurăm de însoțirea permanentă a unor personalități ca Doamnele Ritva-Liisa Elomaa, Consilier principal în această secție, prof. Ellen Urho, Rector al Academiei de Muzică Sibelius și Președinte al Asociației Internaționale pentru Educație Muzicală (ISME) și Maire Pulkkinen, Director al muzeului „Ainola" (casa lui Sibelius). Probabil că nu sînt singurul din grupul de critici care dorește să le mulțumească pentru grija și atenția lor neobosite nici o clipă, care au contribuit esențial ca într-un timp relativ scurt, de o săptămînă, în care au avut loc și dezbaterile juriului, să putem cunoaște cît mai mult despre Finlanda, activitatea muzicală — și în particular de educație muzicală — a țării și să participăm și la un admirabil Festival de operă.

Dar să începem cu lucrările juriului, organizat sub auspiciile revistei „High Fidelity", al cărei redactor-șef, William Tynan, a fost și el prezent în ultimele zile ale vizitei în Finlanda; condițiile de lucru au fost ideale, fiind asigurate de Academia Sibelius, atît prin excelența aparatajului de ascultare, într-o sală în care tot timpul un tehnician discret și indemînatic era la dispoziția noastră (existau și multe alte cabine individuale pentru cei ce doreau să asculte personal anumite discuri) cît și prin bogația și informația „la zi" a unei discoteci care ne-a putut furniza unele din discurile de care aveam nevoie — și se cade să ținem seama că era vorba exclusiv de apariții foarte recente. De altfel, sînt în posesia unui amplu articol al Rectorului Academiei, prof. Ellen Urho despre activitatea acestei admirabile instituții de învățămînt artistic superior — și sper să revin în altă împrejurare cu detalii mai ample asupra ei.

În ce privește selecția de anul acesta pentru Premiul Internațional al Criticilor de Disc (IRCA), trebuie să menționez, din puținele titluri rămase în cursă, *Simfoniile Nr. 2* și *8* de Beethoven, interpretate la instrumente de epocă (o noutate!) de ansamblul London Classical Players — dirijor Norrington (EMI), Caietul II de *Preludii* de Debussy remarcabil tălmăcite de pianistul elvețian Jean François Antonioli, bine-cunoscut, în ultimii ani, publicului nostru *(Claves)*, *Chronochromie* de Messiaen, lucrare foarte dificilă și interpretată cu exactitudine, dar poate cu mai puțin suflu poetic, de către Orchestra Radio Bavareză — dirijor Rickenbacher *(Schwann)*, un remarcabil disc Șostakovici cuprinzînd *Cvintetul cu pian*, șapte *Romanțe pe versuri de Al. Blok* precum și două mișcări pentru cvartet de coarde, *Elegie* și *Polcă* în interpretarea unor artiști de talia pianistului Vladimir Așkenazi, sopranei suedeze Elisabeth Söderström și formației de cvartet Fitzwilliam (Decca), precum și oratoriul *Athalia* de Händel, într-o distribuție de zile mari, cuprinzînd pe faimoasa Joan Sutherland (într-un rol adaptat vîrstei ei, care nu mai este de primă formă pentru soprane), Emma Kirkby, una din cele mai pure voci clasice ale actualității etc. în compania Academiei de muzică veche, dirijată de Christopher Hogwood; dar chiar frecvența marilor versiuni händeliene a dezavantajat acest disc. Personal, am prezentat juriului *Concertele pentru flaut și orchestră* de Mozart interpretate de Gavril Costea și Orchestra de cameră din Oradea, dirijată de Ervin Acél (Electrecord). Am fost foarte bucuros că întreg juriul a ascultat în colectiv *Concertul nr. 2 în re major*. Splendoarea contribuției solistice a eminentului nostru flautist a fost unanim apreciată, reproșîndu-i-se doar incompatibilitatea stilistică a cadenței folosite. În afară de votul meu, discul a mai fost votat de un coleg din juriu, în primul tur de scrutin.

Care au fost premiile? În primul rînd un disc Sibelius, care nu a fost ales pentru motive circumstanțiale, ci datorită frumuseții lui remarcabile: o lucrare vocal-simfonică de tinerețe, *Kullervo*, redată cu concursul unor soliști finlandezi de renume — Saarinen, Hynninen — a corului și Orchestrei Filarmonicii din Helsinki, sub conducerea dirijorului Paavo Berglund (de care își amintește bine și publicul românesc din turneele întreprinse la noi cu ani în urmă) — o producție EMI. A fost premiat apoi, mai cu seamă pentru valoarea repertorială, un disc cu opera *Le Roi Arthus* (Regele Arthus) de Ernest Chausson, compozitor cunoscut la noi mai ales datorită tradiției enesciene a interpretării *Poemului* pentru vioară, precum și *Simfoniei*, care cunoștea acum cîteva decenii favorurile multor dirijori, dar total necunoscut pe tărîmul, predilect pentru el, al teatrului liric. Această editare laborioasă (3 discuri compact) a lucrării se datorește soliștilor Gino Quilico, Theresa Zylis-Gara etc., Corului și Orchestrei Radio-France (Nouvel Orchestre Philharmonique) sub conducerea dirijorului elvețian Armin Jordan (Erato). În fine, o lucrare mai puțin abordată de Gluck, opera *Iphigenia în Taurida* a fost re-ciclată datorită cunoscutei transparențe și vivacități a dirijorului, expert în repertoriul de epocă, John Eliot Gardiner, cu concursul ansamblului Operei din Lyon și al soliștilor Diana Montague, Thomas Allen etc. (Philips).

Anul acesta, mult mai interesantă, după părerea semnatarului acestor rînduri — și nu numai a lui — a fost competiția pentru premiul de muzică contemporană „Koussevitzky". Din foarte ampla listă de propuneri, au fost pînă la urmă luate în considerare o serie de lucrări, toate de valoare, care au solicitat atenția nu doar prin însușiri de tehnică compozițională, ci prin darul explicit afirmat al expresivității, al emoționalității. Astfel, *Peisaj*, op. 17 al englezului Colin Matthews s-a distins prin simțul aparte al coloritului și al descriptivității sonore; *Amestecuri* (Verblendungen) de tînăra compozitoare finlandeză Kaija Sariaho îmbină sonorităților benzii magnetice cu contribuția a 35 de muzicieni „vii" într-un mod unitar, vădind totuși înrîurirea școlii de la IRCAM în prea mare măsură — după părerea multor membri ai juriului. Unul din candidații cei mai puternici este Gilbert Amy, pentru prima oară găsind, în *Shin'anim Sha'ananim* o forță expresivă ce îi lipsea pînă acum, poate și datorită sursei poetice, un poem sefardic din sec. XI, pus în valoare de solista vocală, artista Benedetta Pecchioli, sub conducerea autorului; americanul Tod Machover prezintă *Spectres parisiens* pentru computer și 18 instrumente, vădind imaginație sonoră și făcînd posibilă paralela cu Gershwin *(Un american la Paris)*, bineînțeles cu tot ce aduce astăzi un asemenea centru muzical în materie de structura sunetului. Personal, prezint juriului două lucrări românești, imprimate de „Electrecord": *Armonii IV* de Tiberiu Olah (dirijor Horia Andreescu), de pe discul de autor

https://biblioteca-digitala.ro

al compozitorului — restul lucrărilor neîntrunind, prin caracterul lor cameral, numărul de minimum 16 instrumente cerut de regulament — și *Simfonia I* de Șerban Nichifor (dirijor, din concert, Mircea Basarab). În ce privește prima lucrare, se remarcă în chip unanim eleganța scriiturii, virtuozitatea coloristică, micropolifonia, eterofonia (Halbreich), abilitatea integrării celorlalte instrumente în textura corzilor (Libbey), subtextul folcloric îndepărtat (Greenfield), farmecul provenit din rafinament, cu reminiscențe bartokiene (Ploïel), măiestria scriiturii (Restagno), jocul de timbruri (Arteaga), afinități enesciene, nu bartokiene (Fantapié). Există și reproșuri, în sensul că lucrarea ar reprezenta „Muzica anilor '70", fără a reieși în suficientă măsură personalitatea autorului, că se poate vorbi de un oarecare eclectism. În orice caz, este clar că avem de a face cu o lucrare de maestru. În ce privește *Simfonia* lui Nichifor, se remarcă fantezia, orchestrația remarcabilă (Halbreich), dreptul compozitorului de a nu se interesa de modă, de a comunica cu auditorul în maniera sa, producînd *lovely noise* (sonorități plăcute); ar fi necinstit să nu se arate că lucrarea este admirabil compusă pentru orchestră (Libbey); curajul de a face *tabula rasa* de toate módele și de a gîndi cum să se apropie de public (Harden); lipsa totală de complexe și o nouă propunere asupra tipului de simfonie contemporană (Arteaga). Revine, totuși, la mai toți vorbitorii, reproșul în ce privește gustul, faptul că „ia prea în serios chemările la o muzică neoimpresionistă" (Restagno), puțin prea multe aluzii la Respighi, Korngold (Libbey), estetică dificil de acceptat (Michot) și — în general plasa cu ochiuri prea largi prin care lasă să treacă înrîuririle (Harden). Concluzia: „este o mare calitate a școlii românești aceea de a permite coexistența rafinamentului filtrat al lui Olah și a energiei colorate a lui Nichifor" (Fantapie).

O a treia lucrare românească prezentă în competiție a fost simfonia pentru saxofon și orchestră *Cantos* de Ștefan Niculescu, propusă de Harry Halbreich, căruia discul îi fusese comunicat de interpretul solist, Daniel Kientzy, la timp pentru a fi inclus în lista de propuneri. Halbreich s-a declarat foarte impresionat de această lucrare, despre care vorbise cu căldură încă de la reuniunea din 1985 a juriului, la Montreux, declarînd că, după părerea lui, „reprezintă o chintezență a doinei românești". În ce mă privește, am subliniat componenta bizantină a muzicii, care determină în mare măsură puterea ei de a impresiona pe ascultător, dimpreună cu o anumită solemnitate, liniște interioară, gravitate proprii compozitorului. Lucrarea este apreciată (obține, de altfel, trei voturi în primul tur de scrutin — așa că, în afară de Halbreich și de mine un alt membru al juriului a fost convins să intre în această lume emoțională; alți colegi și-au manifestat rezervele). Fără îndoială că lucrarea lui Niculescu merita să fie înfățișată juriului premiului „Koussevitzky", tot așa ca și celelalte creații remarcabile pentru saxofon, înregistrate recent de Daniel Kientzy în țara noastră și datorate lui Myriam Marbe și Anatol Vieru.

În final, după tururi de scrutin succesive, chiar Gilbert Amy este eliminat, rămînînd în dispută doar două titluri, care ajung să-și împartă premiul. Lucrările respective sînt foarte deosebite, dar amîndouă vădesc o mare măiestrie. Prima, imbatabilă în fond, este *Concertul pentru violoncel și orchestră* al compozitorului spaniol Cristóbal Halffter, dedicat memoriei poetului Federico Garcia Lorca, la 50 de ani de la uciderea lui de către fasciști. Impresionant solilocviu al violoncelului, cu o linie generală de introspecție colorată de izbucniri vulcanice ale orchestrei, căruia interpretarea unică a lui Mstislav Rostropovici, însoțit de Orchestre National de France sub conducerea autorului, este sortită să-i aducă, poate, popularitatea disputată, din repertoriul clasic al violoncelului, doar de *Concertul în si minor* de Dvořák. Partener de premiu îi este mai tînărul compozitor englez George Benjamin cu o lucrare pentru soprană și orchestră, *A Mind of Winter* (Gînd de iarnă), pe versurile poetului american Wallace Stevens. Este, în adevăr, un sesizant tablou de iarnă, o „muzică a zăpezii și a ghețurilor", realizată cu o orchestrație inspirată și o puritate de cristal a părții vocale, remarcabil susținută de Penelope Walmsley-Clark în compania ansamblului simfonic B.B.C. dirijat de Marc Elder. Concluzia: se merge tot mai mult către o nouă emoționalitate în muzica contemporană, simpla îndemînare sau punere în rînd cu cuceririle (certe) ale limbajului actual nu sînt de ajuns, în același timp opțiunea stilistică trebuie să fie fermă, fără compromisuri. Cît privește eșalonarea premiilor, ea este — după părerea mea — mai puțin importantă decît faptul că zece critici proeminenți ai lumii ascultă cu seriozitate lucrările ce le sînt propuse, schimbă idei și judecăți pe marginea lor și sînt pregătiți să informeze opinia publică muzicală mondială asupra a ceea ce au cunoscut. Din acest punct de vedere, posibilitatea muzicii românești, cu unanim apreciata ei bogăție de valori, de a fi prezentă într-un asemenea context este deosebit de importantă, chiar dacă rezultatele scrutinelor sau confruntarea cu părerile (adesea contradictorii) ale grupului de critici poate fi uneori în discordanță cu dorințele sau opiniile artiștilor.

Îmi rămîne să depăn, măcar și succint, amintirile finlandeze: monumentul lui Sibelius de la Helsinki, amestec de ciorchine și conglomerat de tuburi de orgi, este inspirat, contrastînd cu prozaismul unui portret mai fidel, adăugat alături pentru a împăca gusturile convenționale. O încîntare este vizita la Hvitträsk, complex de clădiri construite în anii 1902—1904 de către arhitecții finlandezi Saarinen, Lindgren și Gesellius, în spiritul romantismului național și devenit astăzi un amestec de muzeu și cadru ospitalier. Ghidați de un spirit erudit și plin de umor — Anita Ehrnrooth — ne bucurăm din plin de atmosfera inspiratoare de aci, de pe malurile „Lacului alb". Tot astfel, o călătorie cu vaporașul de un sfert de oră ne conduce la Suomenlinna, o insulă cu foste fortificații, devenită astăzi vestigiu primitor. Clipele cele mai emoționante le petrecem însă la locuința lui Sibelius, de la Ainola, la Järvenpää; după ce vizităm mai întîi o nouă Casă de cultură, înzestrată modern cu tot ceea ce își poate dori un iubitor de astăzi al frumosului, zăbovim îndelung între lucrurile și în încăperile marelui muzician, păstrate cu evlavie și care vorbesc despre mediul de înaltă cultură ce domnea aci: pe alt plan, ca și la Hvitträsk, aflăm înclinația spre intimitate, echilibru interior, căldură sufletească — calități tipic finlandeze.

Ultimele două zile ale șederii în Finlanda le petrecem, grupul de critici și mai mult decît amabilii noștri însoțitori, la Savonlinna — la o noapte de tren sau o oră de avion distanță de Helsinki. Aici, de unde facem excursii cu vaporașul în „districtul lacurilor" (de pildă la Rauhalinna — edificiu înrîurit de gustul oriental), asistăm la Festivalul găzduit de castelul Olavinlinna, dar și de o grotă artificială din apropiere, făcînd parte din Centrul de artă „Retretti" de la Punkaharju. În grotă, îl ascultăm pe baritonul cu voce catifelată Tom Krause, aflat, în prima parte a recitalului său (Richard Strauss, Ravel),

https://biblioteca-digitala.ro

vădit incomodat de o răceală rebelă — crainicul anunță că, în pofida ei, maestrul a dorit să cînte — dar dăruindu-ne, în secțiunea secundă, o versiune de vibrant și nobil lirism a nemuritorului ciclu *Dichterliebe* (Dragoste de poet) de Schumann. La pian (cîntărețul este de statură atletică, acompaniatorul mititel) — Martin Katz. Bisuri din Sibelius fac deliciul marelui public — și al nostru.

La castelul Olavinlinna, asistăm, în cadrul unuia din cele mai vechi Festivaluri muzicale ale lumii, fondat în 1912 de un faimos cîntăreț al epocii, Aino Ackté, la două spectacole de impresionantă anvergură. Este destul să spunem că marile nume ale artei vocale finlandeze actuale — Martti Talvela (director artistic în perioada 1970—1980) și Matti Salminen sînt personalități inspiratoare ale Festivalului. Desfășurîndu-se sub patronajul Președintelui Republicii Finlanda, Mauno Koivisto, aceasta este manifestarea artistică centrală, de anvergură internațională, a țării.

În adevăr, curtea interioară a castelului oferă un cadru optim pentru adăpostirea unui public numeros — iar în același timp scena, imensă, utilată foarte modern, permite desfășurări umane ample. Îmbucurător este însă faptul că posibilitățile oferite grandiosului nu merg spre grandilocvență, ci sînt stăpînite grație unei concepții teatrale moderne. Lucrul se observă în *Aida* de Giusepe Verdi, spectacol de mare atracțiozitate, în care avem bucuria să-l reîntîlnim, în rolul Ramfis, pe Matti Salminen, fără îndoială unul din marii artiști de operă ai actualității, înzestrat nu numai cu o voce de bas inegalabilă, dar cu naturalețea și puterea de convingere scenică menite să confere viață adevărată scenei lirice. Dintre interpreții rolurilor principale, se desprinde Pauletta de Vaughn, în personajul Aidei, o voce vibrantă, sinceră, capabilă de ardere interioară convingătoare ; prin contrast, Gail Gilmore (Amneris) ne-a displăcut, datorită unei inegalități grave de culoare între registre, iar despre Seppo Ruohonen (Radames) nu se pot spune lucruri deosebite ; l-am preferat pe Walton Grönroos (Amonasro). Spectacolul este dominat de personalitatea dirijorală a lui Leif Segerstam (nu uităm concertul dirijat de el la Ateneu, cu ani în urmă) și de corul, masiv dar transparent în sonorități, care este una din mîndriile Festivalului din Savonlinna, dirijat de Lyösti Haatanen. Coordonarea regizorală, în scenografia grandioasă dar de gust a lui Seppo Nurmimaa, revine lui András Miko.

Marea aspirație a organizatorilor Festivalului din Savonlinna este de a înfățișa în condiții excepționale creația națională de operă. Prima realizare în acest sens a fost *Juha* de Aarre Merikanto în 1970 ; au urmat *Ultimele tentații* de Joonas Kokkonen și *Călărețul* de Aulis Sallinen, operă care a cîștigat concursul organizat în 1975, cu ocazia celei de a 500-a aniversări a castelului Olavinlinna. De acum se anunță că pentru 1989, an care marchează a 350-a aniversare a orașului Savonlinna, trei compozitori — Kalevi Aho, Paavo Heininen și Einojuhani Rautavaara au fost invitați să participe la un concurs pentru crearea unei noi opere, a cărei premieră va avea loc cu acea ocazie, în cadrul festivităților respective.

Scenă din opera „Regele pleacă în Franța" de Aulis Sallinen

Ne rămîne să evocăm spectacolul cu opera *Regele pleacă în Franța* de Aulis Sallinen (n. 1935), pe un libret de Paavo Haavikko, care ne-a lăsat o impresie puternică. Muzica are o anume simplitate (cineva a pronunțat numele lui Carl Orff, ca analogie, dar în nici un caz nu se poate vorbi aci de folosirea unor clișee primitive) și este organic legată de text, pe care l-am putut urmări grație distribuirii libretului tipărit în limbi de circulație universală. Este vorba, la modul foarte general, de bătălia de la Crécy, din secolul al XIV-lea, în care regele Franței a fost învins de cel al Angliei. Nu se tinde însă la o reconstituire istorică, totul stă sub semnul șarjei și al ironiei — concluzia fiind inutilitatea, cruzimea și aberația suferințelor cauzate popoarelor de războaiele pornite din capricii și pofte de mărire. Spectacolul reușește o îmbinare de realism și subliniere a unor simboluri clar decupate, o evocare a unor evenimente anevoie de redat pe scena operei (bătălii, traversări penibile, glaciații etc.) fără să-și piardă nici o clipă spiritul viu și înțelesul satiric, limpede dar neîngroșat. Totul este posibil grație unei scenografii de mare inventivitate și mobilitate (Ralf Forsström), a unei regii inteligente și de mare cultură și subtilitate teatrală (Kalle Holmberg) și unor soliști reunind calități vocale și actoricești superioare. Merită citată întreaga distribuție, mă voi mărgini însă să amintesc numele lui Sauli Tilikainen, Marko Putkonen, Marianne Harju, Marjatta Airas, Matti Kastu. Și bineînțeles al dirijorului Markus Lehtinen.

Alfred HOFFMAN

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE
Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

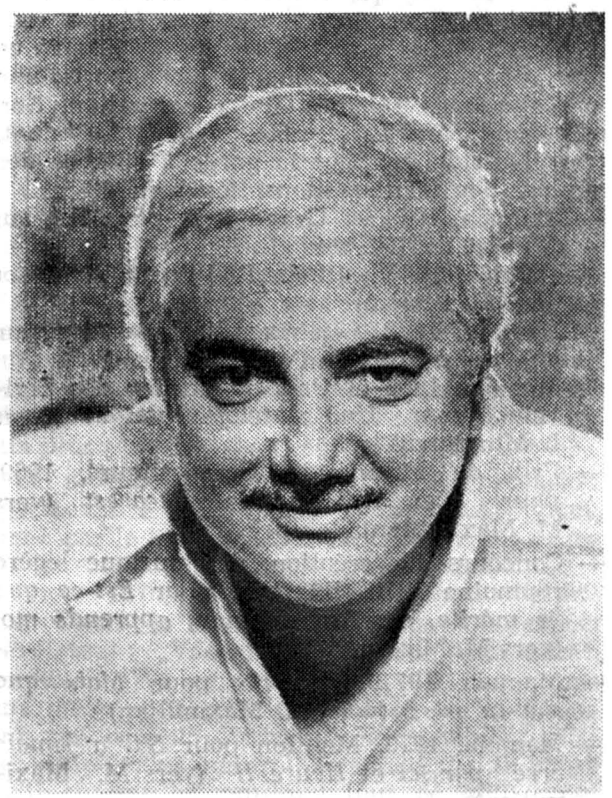
VASILE VESELOVSKI

PORTRAIT

Cristina SÂRBU

Toi, Avec toi, Un matelot chantait, maintes chansons, un seul compositeur : Vasile Veselovski. Plusieurs mélodies de musique légère, une seule dominante : la vertu d'une chanson — lorsqu'elle est de qualité — d'avoir un succès immédiat et de longue durée. C'est ce qui caractérise notre compositeur dans le paysage de la musique légère contemporaine du pays. Représentant d'élite de la génération d'âge mûr des créateurs du genre, avec de remarquables réussites dans un domaine prochement apparenté — celui de la revue, du *musical* —, Vasile Veselovski est aujourd'hui un nom bien connu des amateurs de musique légère.

Qui est-il ? Personnalité complexe, Vasile Veselovski s'est formé à travers temps sous des influences diverses. Avant de suivre les cours du Conservatoire „Ciprian Porumbescu" de Bucarest (1947—1952), il étudie bien consciencieusement les sciences physico-chimiques à la faculté de l'Université de Bucarest (1944—1947) où, semble-t-il, le futur compositeur apprit par de compliquées expériences de laboratoire le secret des dosages de grande finesse, des grammages infimes mais néanmoins capables par leur simple présence de déterminer l'aspect du tout. Et tout ce savoir-faire dans le maniement des parties composantes, Vasile Veselovski l'a ensuite appliqué à ses amalgames de son, rythme, coloris... dont ont pris naissance ses immortelles chansons. Immortelles ? Voyons ! Le compositeur lui-même sourirait du coin de sa lèvre. Car la musique légère est au fond une.. marchandise périssable telle qu'il l'avoue lui-même. Périssable en effet... et pourtant... Le célèbre refrain *Toi* est daté 1964 ! De même, *Si tu n'es près de moi ; Une guitare jouait,* date de 1959. On est loin de les avoir oubliées ces chansons... Tous ceux qui les ont entendues, ne fut-ce qu'une fois, continuent à les fredonner avec nostalgie alors que d'autres, tant d'autres, sont oubliées. Pourquoi donc ? Essayons de répondre à cette question, esquissant en paroles — malheureusement, rien que par cela — le portrait compositionnel de Vasile Veselovski.



Sur les bancs de l'enseignement supérieur de musique, il a été l'élève de quelques grands maîtres roumains : Ion Dumitrescu, Victor Iusceanu, George Breazul (théorie-solfèges), Paul Constantinescu (harmonie), Nicolae

https://biblioteca-digitala.ro

Buicliu (contrepoint), Tudor Ciortea (formes musicales), Theodor Rogalski (orchestration), Zeno Vancea (histoire de la musique), Tiberiu Alexandru (folklore), Dumitru D. Botez (direction chorale)... Un talent puissant, un zèle intense l'ont aidé à profiter pleinement du savoir et de la bienveillance de ses professeurs, eux-mêmes convaincus des dons du disciple.

Ensuite, ses fonctions — inspecteur à la musique au Ministère de la Culture (1952—1956), secrétaire musical du Théâtre satirique „Constantin Tănase" de Bucarest (1956—1957), inspecteur à la musique au Comité de la Culture et de l'Art de la Ville de Bucarest (1957—1963) — ont introduit le jeune créateur dans le tumulte quotidien de la vie musicale et tout spécialement dans celle du *musical* ainsi que dans l'ambiance compétitive mais stimulante de la musique légère. En peu de temps il se fait connaître. Presque toutes ses premières compositions deviennent, très vite après être lancées, des chansons à la mode Citons-en quelques-unes : *La lune me l'avait bien dit* (1954), *Dis-moi ce que je dois faire pour te plaire un peu* (1956), *Une guitare jouait* (1959), *Viens, le rythme nous appelle à la danse* (1962), *Si tu n'es près de moi* (1964).

Sa pleine consécration dans les rangs de l'élite des créateurs du genre, il la remportera une dizaine d'années après ses débuts, en 1964, avec *Toi,* qui obtient le Grand Prix du Festival et Concours de musique légère roumaine de Mamaia (1964). Depuis et jusqu'à ce jour, presque chaque année lui apporte une nouvelle mais substantielle consécration. Son ascension semble assurée. Pourtant, talent, travail assidu montent la garde à l'ombre des succès. Ses confirmations, les voici :

— Mamaia, 1964 — Grand Prix pour *Toi,* sur des vers de T. Utan
— Mamaia, 1965 — Prix RTV pour *Avec toi* (vers A. Storin)
— Mamaia, 1965 — Prix „du Littoral" pour *La lune à Mamaia* (vers C. Cîrjan)
— Mamaia, 1966 — Prix de l'Union des Ecrivains pour *Un matelot chantait* (vers I. Minulescu)
— Prix de l'Union des Compositeurs, 1969, pour *Les enfants de Bucarest* (vers M. Maximilian)
— Concours de création de musique légère roumaine 1970, II^e Prix, pour *Est-ce que je mérite, moi ?* et *Maman, apprends moi* (vers M. Maximilian)
— Mamaia, 1971, III^e Prix pour *Mais que n'as-tu pas ?* (vers M. Maximilian)
— Mamaia, 1973, Mention pour *S'il a jamais erré par ici* et *Heure H* (vers M. Maximilian)
— Mamaia, 1974, II^e Prix pour *Je t'aime* (vers M. Maximilian)
— Prix de l'Union des Compositeurs 1974 pour la musique de la revue *Pardon, excusez-nous, bonsoir* (textes M. Maximilian)
— Le Festival *Je te défends et te chante, patrie,* 1976, Prix de l'Union des Jeunesses Communistes du Ministère de la Défense Nationale, pour *C'est ici que nous vivons* (texte M. Maximilian)
— Festival National „Cîntarea României" („Chant de la Roumanie"), I^e édition, 1977, Premier Prix
— Idem, II^e édition, 1979, pour la musique du spectacle *Tous les rideaux se lèvent, Les surprises de la rampe* et la chanson *Ceinture bleue* (II^e Prix)
— Idem, III^e édition, Premier Prix pour la musique du spectacle *Boema, c'est ma faiblesse* (textes M. Maximilian)
— Concours de la chanson politique de l'U.T.C. (Un. Jeun. Comm.), éd. 1981, mention pour *Bonsoir mon pays* (vers M. Maximilian)
— Concours „Mélodies '81", Prix de l'Union des Compositeurs pour *Bonsoir mon pays*
— Concours „Mélodies '82", Prix des Organisateurs pour *Je te remercie* (vers M. Maximilian) et lauréat pour la musique du spectacle *Cartes postales illustrées du Maramureș* (textes M. Maximilian).
— Concours de l'Organisation des Pionniers (les petits écoliers), éd. 1982, Prix pour *Vous autres, les grandes personnes* (vers M. Maximilian)
— Mamaia, 1983, Prix des Organisateurs pour *Rue de l'Espoir* (vers M. Maximilian)
— Concours „Mélodies '83", Premier Prix pour *Rue de l'Espoir* (vers M. Maximilian)
— Prix de l'Union des Compositeurs, 1983, pour *Rue de l'Espoir*
— Mamaia, 1984, Premier Prix pour *Le chemin vers toi* (vers M. Maximilian)
— Concours „Mélodies '84", III^e Prix pour *Le chemin vers toi*
— Concours des „Refrains en devenir", éd. '86, Prix de popularité pour *Non* (vers M. Maximilian)
— Concours „Mélodies '86", titre de lauréat pour *Ne m'oublie pas tout-à-fait* (vers M. Maximilian)

S'il était question de dresser un bilan, la conclusion serait que Vasile Veselovski s'est maintenu aux premiers rangs des compositeurs de musique légère roumaine pendant... trente-trois ans ! Une performance digne d'éloge ! Le secret de cette réussite ? A travers temps plusieurs commentateurs l'ont „déconspiré". Commentateurs et analystes de sa musique à la fois. Dans son numéro d'août 1966, la revue MUZICA publiait un „portrait du compositeur" intitulé *Chansons de Vasile Veselovski* sous la signature de Florian Lungu. Dès lors même, l'auteur appelaient les mélodies de Veselovski, „des petits joyaux taillés artistiquement". Et de vrai ! Avec quel soin amou-

https://biblioteca-digitala.ro

reux, notre créateur ne choisit-il pas le son, puis la parole, la parole appropriée, puis encore les harmonies et les orchestrations les plus conformes ! Mélodiste inné, ce don extraordinaire l'amène toujours davantage plus près de ses auditeurs. Les sujets, les textes sont sur mesure, à la mesure de ses mélodies, car Vasile Veselovski a eu la grande, immense chance de se trouver un textier... à vie ! Son nom : Mihai Maximilian. Un adroit manieur du mot capable de fournir au musicien des textes plus divers les uns que les autres. D'innombrables chansons à la mode sont nées de cette collaboration de toute une vie ! Et de même de ses *musicals* si appréciés.

Mais, revenons à la personnalité du compositeur et aux commentateurs de son œuvre. En 1968 paraît sous l'égide de Editura Muzicală de Bucarest le livre du maître de la musique légère, Edmond Deda, intitulé ***Parada muzicii uşoare româneşti*** (Revue de la musique légère roumaine). Les pages, alors dédiées au très jeune encore Vasile Veselovski, soulignaient déjà le fait que „rien n'est fortuit en ses compositions. Chaque mélodie est fignolée avec soin" (p. 69). Et l'auteur d'ajouter que l'élément folklorique, la chanson populaire roumaine, sans doute revêtue d'un habit tout neuf mais néanmoins taillé sur mesure, constitue l'une de ses sources d'inspiration principales et, dans le même temps, l'une de ses plus fermes garanties de succès auprès du public. Preuve en est *Dacă nu eşti lîngă mine* (traduit ici-même par *Si tu n'es près de moi)* — une chanson d'amour dans le genre d'une doïna — qui devint bientôt l'un des refrains les plus aimés, les plus chantés des années '64 — '66. Un autre exemple : *Hăulita* (titre pris directement du vocabulaire populaire) fut bien vite sur toutes les lèvres. Sa plus vieille mélodie *Fi-r-ai inimă să fii* (Que *le diable t'emporte, mon cœur* !) représente une variante possible de cette autre, strictement actuelle, intitulée *Inimă nebună* (Cœur fou,) dont texte et musique renvoient tout droit au folklore musical roumain. Pareillement de *Porţi de lemn (Portails de bois), Legendă (Légende), O fi rău, o fi bine (Est-ce mal, est-ce bien), Trivale, Colindă (Calende), Doină (Doïna), Joc (Danse),* cette dernière mélodie représentant un triptyque, *Lăutarii (Les laoutars)* etc.

Il est évident que nous avons cité jusqu'ici la plupart des compositions les plus connues de Vasile Veselovski. En récapitulant, on constate sa prédilection pour la ***chanson d'amour : De ce nu eşti ca-n prima zi ? (Pourquoi n'es-tu plus comme au premier jour ?), Pentru a nu ştiu cîta oară (Pour la quantième fois), De cîte ori mi-aduc aminte (Chaque fois que je me souviens), Şi dacă... (Et si...), Drumul spre tine*** *(Le chemin vers toi),* en tempos rares ou bien *Fluierînd pe stradă (Tout en sifflant dans la rue), Taci (Tais-toi), **Îţi mulţumesc (Je te remercie)*** et surtout la fameuse ***Strada Speranţei (Rue de l'Espoir),*** aux rythmes plus mouvementés, font vibrer nos cœurs jusqu'en leurs fibres les plus intimes. Et ce, dans n'importe quelle langue seraient prononcées les paroles — l'expérience internationale l'a bien prouvé —, comme il est arrivé de l'une des chansons „en vogue" lancée par Vasile Veselovski et chantée par la suite en six langues (russe, hongrois, polonais, bulgare, tchèque et allemand) et dans huit formules d'orchestration ! Mais, que reste alors de la variante originale ? La MÉLODIE, véritable secret des succès du compositeur. C'est bien cette beauté de la ligne mélodique qui a conquis les interprètes de l'étranger les poussant à inclure dans leur répertoire et même à imprimer sur disque de diffusion internationale les pièces de Vasile Veselovski. Un exemple : la chanson *Cu tine rîd, cu tine plîng (C'est avec toi que je ris, avec toi que je pleurs),* bien que datée 1965, a été incluse sur l'un des disques de Sarita Montiel publié aux Etats Unis d'Amérique en 1983 ! Et la chanteuse l'interprète en... roumain !

En Roumanie, la maison du disque ELECTRECORD lui a consacré six disques d'auteur qui comprennent ses plus célèbres chansons : *Cîmpia sub lună (Clair de lune sur la plaine) ; Ne cheamă ritmul să dansăm (Le rythme nous appelle à la danse) ; Seară de mătase (Soir de soie) ; Hăulita,; Pentru orice băiat (Pour n'importe quel garçon) ; Tango ; Merit eu ? (Est-ce que je mérite, moi ?) ; Şi dacă... (Et si...) ; Alergînd după o stea (En poursuivant une étoile) ; Paharul de argint (Coupe d'argent) ; Ca şi om (En tant qu'homme)* — tout le disque étant interprété par Stela Popescu (1986).

Un „cahier d'auteur" est paru il y a vingt ans, plus exactement en 1965, avec 20 mélodies parmi lesquelles la merveilleuse *Toi* écrite en 1964. Depuis, Veselovski en a créées bien d'autres encore ! On les retrouve avec joie dans un autre volume *Mélodies choisies* (1987), qui met à la disposition des interprètes de tout le pays des pièces d'une qualité assurée, capables de former le goût du public et de répondre aux plus sévères exigences.

On a beaucoup écrit, ci ou là, sur l'ascension spectaculaire de Vasile Veselovski. Voici, signé par le textier Aurel Storin dans les pages du quotidien *Informaţia Bucureştiului* du 4 février 1970, une phrase pleine d'esprit qui saisit le compositeur sous un aspect révélateur : „Veselovski compose sans effort, comme s'il se murmurait à lui-même une mélodie et, pour cela même, ses chansons ont une chaleur distincte, elles semblent glisser simplement, naturellement... /.../ . Je pense qu'il conçoit en musique tout ce qu'il omet de dire, il chante. A écouter sa musique on a envie de se dire «Comme il est simple de composer des chansons !» Mais on oublie que si Veselovski vous entendait, il aurait bien envie de se moquer un peu de vous !"

https://biblioteca-digitala.ro

Si Vasile Veselovski „s'amuse", plus ou moins dans ses mélodies de musique légère, il soulève par contre de véritables éclats de rire lorsqu'il signe l'illustration musicale des spectacles pour enfants, on bien des *musicals* où il excelle. En fait, son début même de compositeur de musique légère est dû à la revue. Depuis lors, jusqu'à ce jour, Veselovski lui consacre la plupart de son temps, de son génie, de son imagination.

A ce propos : *le musical,* parlons maintenant de ses anciens spectacles, mis en scène n'importe où dans le pays où se trouve un théâtre de variétés. Le commencement se fit avec *La revue est à nous* — Deva, 1959 — textes de M. Maximilian et Bogdan Căuș. Puis, ce furent plus de 50 spectacles dont nous mentionnons : *Le songe de la revue* — Deva, 1965 ; *Scandale à Boema* — Bucarest 1967 ; *Femmes, femmes* — Bucarest, 1969 ; *L'auberge de la revue* — Galați, 1969 ; *Maxi-Revue* — Brașov, 1970 ; *L'amour aussi répond à l'appel* — Cluj, 1972 ; *Pardon, excusez-nous, bonsoir, La revue des paillasses* — Bucarest, 1976 ; enfin, la série des revues au Théâtre bucarestois de Variétés „Boema", d'où leur nom : *Camping Boema* — Bucarest, 1977 ; *Les joyeuses commères de Boema* — Bucarest, 1978 ; *Boema, ma faiblesse* — Bucarest, 1980 ; *Stela, les étoiles et Boema* — Bucarest, 1982 (en roumain, le titre est un jeu de mots intraduisible venant du nom de l'interprète féminine principale, Stela Popescu, „stela" signifiant étoile); *Express Mélody* — Galați, 1983 ; *Le bal de la revue* — Deva, 1983 ; *Constellation de Boema* — Bucarest, 1984 ; *Boema, ma joie* — Bucarest, 1985 ; *Hocus-Pocus à la revue* — Baia Mare, 1985 ; *Fantasio color* — Constanța, 1986. Tous les textes sont de Mihai Maximilian.

Avec le *musical* — et tout particulièrement le *musical* donné par l'ensemble de variétés „Constantin Tănase" de Bucarest, le talent de Vasile Veselovski a traversé le monde ! En 1965, Paris applaudit un spectacle exceptionnel *Grand Music-Hall de Bucarest :* Vasile Veselovski en est parmi les créateurs des mélodies présentées ; En 1966, le même théâtre donne à Istambul le spectacle intitulé *Bonsoir Istambul :* Vasile Veselovski se trouve parmi les compositeurs choisis pour représenter l'école roumaine de musique légère ; en 1965, Berlin-Est est l'hôte du même théâtre bucarestois. Il offre aux Berlinois *Revue der Liebe* où Vasile Veselovskki se trouve parmi les auteurs, En 1978 l'Union Soviétique l'applaudira, entre autres, pour *Bucarest '78* (à Moscou).

Nous parlions tantôt de sa musique de scène, des illustrations musicales des spectacles pour enfants et jeunesse. Il s'en est approché avec plaisir. *Au dehors, clôture peinte, au-dedans le léopard* — un spectacle du Théâtre de la Jeunesse de Piatra Neamț, musique de Vasile Veselovski sur un texte de Alecu Popovici — obtient un eclatant succès un peu partout dans le monde, entre autres en Allemagne Fédérale en 1967 au cadre de la „Semaine théâtrale pour l'enfance et la jeunesse" et en Italie une année après, le spectacle étant ici inclus à la Biennale de Venise éd. XXVII du Festival international des théâtres en prose, la section „Théâtre de l'enfant".

Quelques-autres collaborations du même genre: *La souris et la poupée* de Alecu Popovici (plus de 600 représentations) ; avec le même auteur : *Le garçonnet du deuxième banc, Pas trop blanche la neige, Histoire inachevée. La roue du moulin,* un autre grand succès, texte de Gh. Scripcă. Mais, Vasile Veselovski signe également l'illustration musicale de quelques pièces pour „grandes personnes" : *Un chapeau de paille d'Italie* de Labiche (avec la collaboration de Radu Șerban) et *La bouée* sur un texte de Tudor Mușatescu.

Au moment de clore notre ébauche de portrait, nous nous rendons compte qu'il ne saurait être tant soit peu suggestif et complet si nous ne brossions en quelqués mots sa prestigieuse présence, comme représentant de l'école de musique légère roumaine, à de nombreux juris internationaux de festivals et concours :

— 1963 comme membre de l'Union des Compositeurs (depuis 1959), il participe en tant que représentant de cet organisme aux „Journées de la culture roumaine" de Varsovie.
— 1966 membre du jury international du concours de Sopot (Pologne).
— 1967 participe au Festival de musique légère de San Remo (Italie) se trouvant à cette date-là en voyage de documentation musicale.
— 1968 membre du jury du cours „L'Orphée d'or" de Bulgarie.
— 1971 membre du jury du concours „La lyre d'or" de Tchécoslovaquie.
— 1972 membre du jury du concours „Knokka" (Belgique).

De tous les côtés, Vasile Veselovski représenta son pays natal dignement mais aussi avec compétence. En son pays même il est sans cesse appelé à se prononcer sur telle ou telle question de sa quotidienne préoccupation : la musique légère, depuis le Grand Festival National „Cîntarea României" ou du concours de Mamaïa à des competitions départementales ou inter-départementales, telles que „Tulipe d'or", Chrysanthème d'or" etc.

(En français par Colette Ghimpețeanu)

https://biblioteca-digitala.ro

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

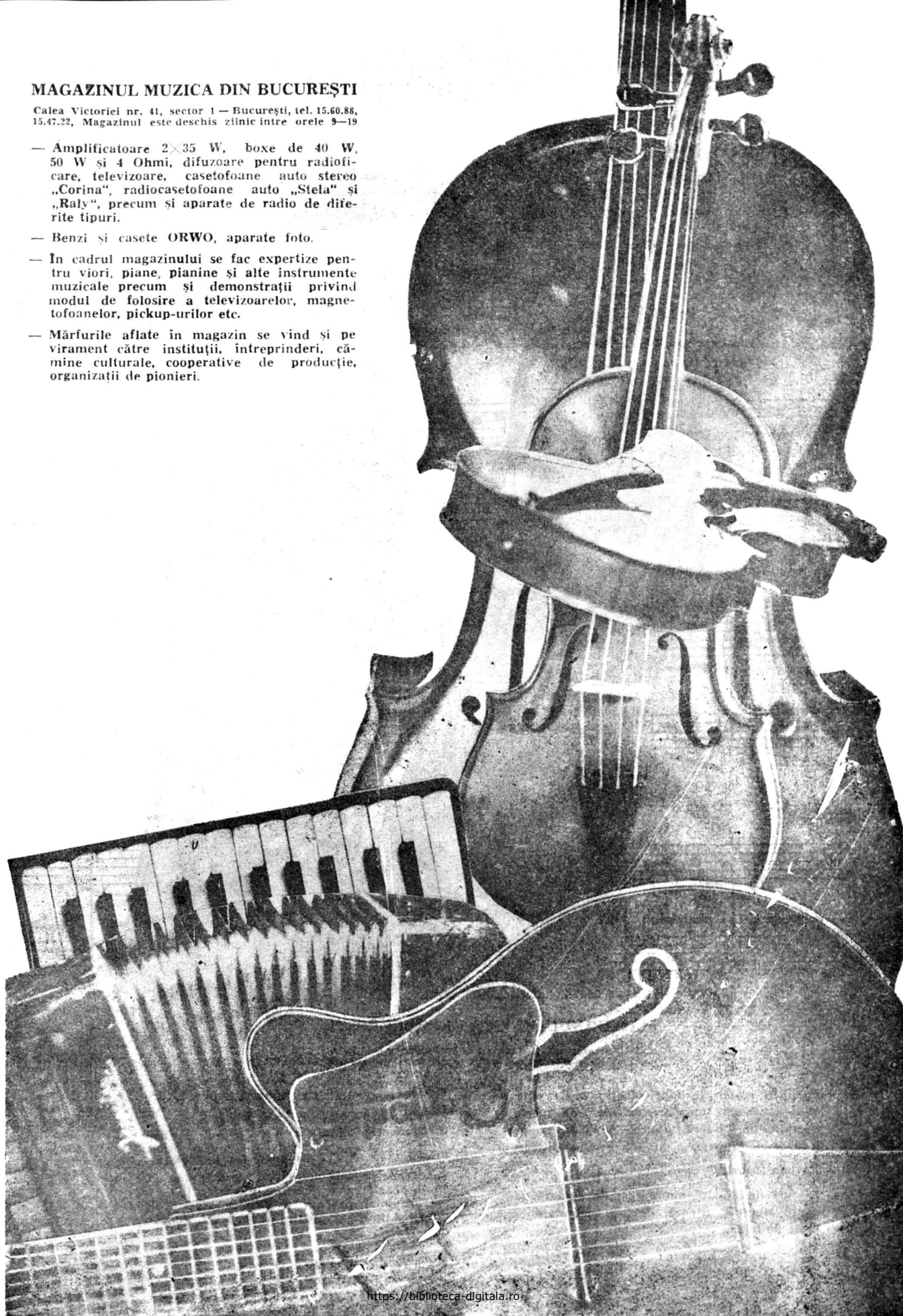
Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.88, 15.47.22, Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

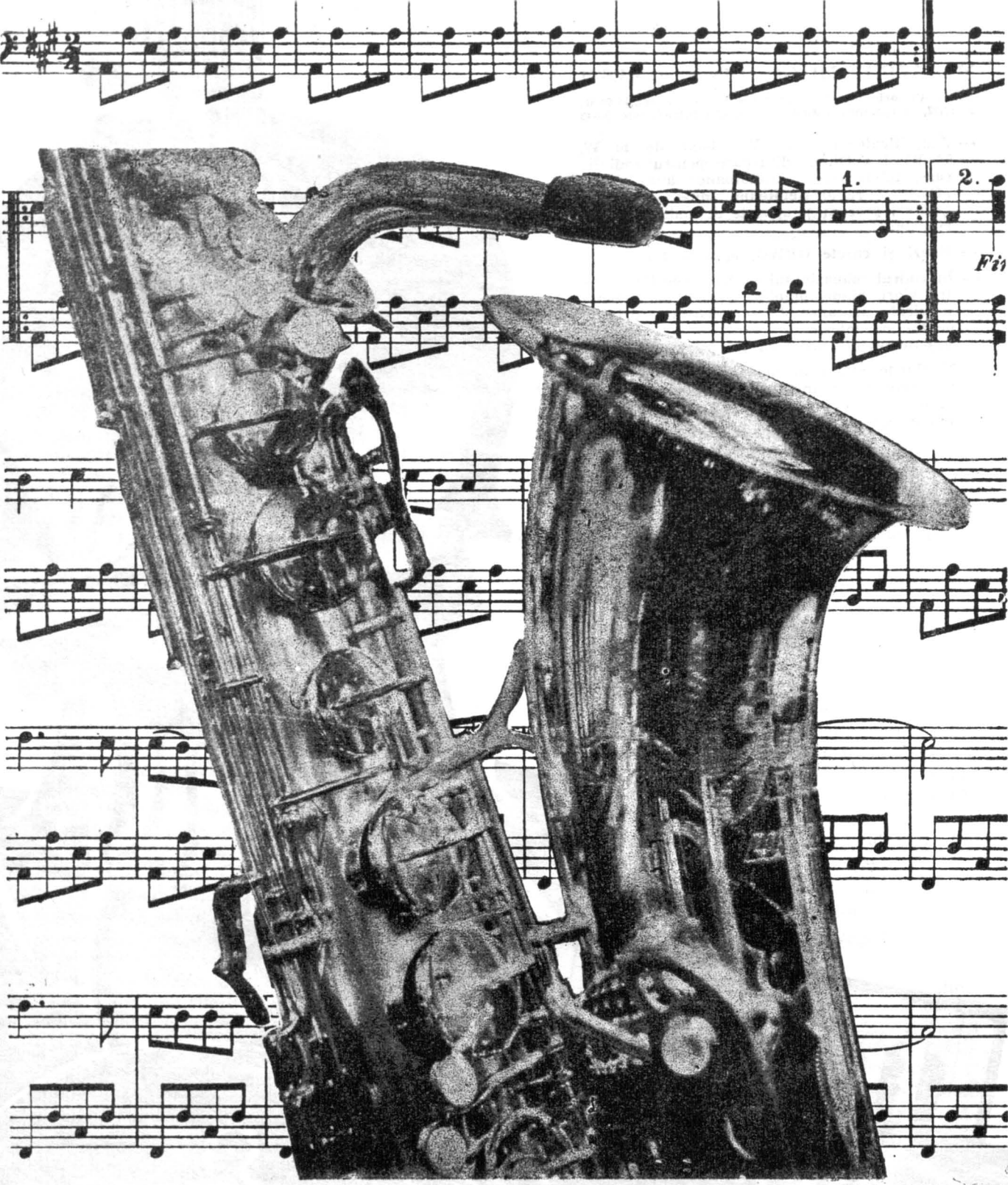
— Amplificatoare 2×35 W, boxe de 40 W, 50 W și 4 Ohmi, difuzoare pentru radiofi-care, televizoare, casetofoane auto stereo „Corina", radiocasetofoane auto „Stela" și „Raly", precum și aparate de radio de dife-rite tipuri.

— Benzi și casete ORWO, aparate foto.

— În cadrul magazinului se fac expertize pen-tru viori, piane, pianine și alte instrumente muzicale precum și demonstrații privind modul de folosire a televizoarelor, magne-tofoanelor, pickup-urilor etc.

— Mărfurile aflate în magazin se vînd și pe virament către instituții, întreprinderi, că-mine culturale, cooperative de producție, organizații de pionieri.



https://biblioteca-digitala.ro

MAGAZINUL MUZICA DIN BUCUREȘTI

Calea Victoriei nr. 41, sector 1 — București, tel. 15.60.83, 15.47.22. Magazinul este deschis zilnic între orele 9—19

— Partituri, cărți de muzicologie și de educație muzicală: muzică simfonică, de operă, operetă, de cameră, ușoară, de jazz, populară, metode pentru studiul instrumentelor.

— Revista „Muzica".

— Discuri de muzică simfonică, de cameră, de operă, operetă, ușoară, de jazz, populară și piese de teatru

— Casete imprimate cu muzică populară și ușoară

— Instrumente de fanfară

— Piane, viori, viole, violoncele, contrabași

— Saxofoane, naiuri, taragoți, acordeoane cu 80 de basi, cobze, chitare electrice (bas și de armonie) precum și chitare clasice de diferite tipuri, tambale de concert, baterii de jazz.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA Nr. 9 48 p. București — SEPTEMBRIE 1987

Redacția : București, str. Poiana Narciselor nr. 6, sector 1.
Telefon : 15.93.61
Administrația : str. Constantin Esarcu nr. 2
Telefon : 16.37.47

Revista se găsește la chioșcurile de difuzare a presei, în librăriile cu secție muzicală și la Magazinul „Muzica" din București, Calea Victoriei nr. 41. Abonamentele se primesc la toate Oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii din întreprinderi și instituții.

Cititorii din străinătate se pot abona adresîndu-se la ROMPRESFILATELIA — sectorul export-import presă P.O. Box 12—201, telex 10376, București, Calea Griviței nr. 64—66

COLECTIVUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU (redactor șef), GEORGE DRAGA (redactor șef adjunct). Redactori : dr. NICOLAE BRÎNDUȘ (studii, creații), ALFRED HOFFMAN (viața muzicală), MICHAELA ROȘU (Nouvelles musicales de Roumanie).
Secretar de redacție : GHERGHINA SPIREA

COLEGIUL REDACȚIONAL
dr. VASILE TOMESCU, GEORGE DRAGA, THEODOR GRIGORIU, FLORICA CIOCÎRLIE, MICHAELA ROȘU

Pe coperta I : Costache Daian — Rapsodie

I. P. Informația — c. 1523

Lei 15

https://biblioteca-digitala.ro